5/183
Mai 2018
Anul XV

Cafeneaua literară

Ion PANTILIE

suplimënt ARTE POETICE

- Jean COHEN - Structura limbajului poetic
- Alessandro DE FRANCESCO - Pentru o teorie non-dualistă a poeziei

Prozatorul Marin Ioniță ne-a părăsit



Scriitorul și publicistul Marin Ioniţă a încetat din viaţă luni, 7 mai 2018, în Spitalului Universitar din Bucureşti, în vârstă de aproape 89 de ani. A scris și pe patul de spital, aproape până în ultima clipă. Cu o săptămână înainte, fiul său, cunoscutul ziarist Ion M. Ioniță, îi adusese în spital cartea *Kiseleff 10. Fabrica de scriitori*, reeditată, prefațată de astă dată de criticul Alex. Ştefănescu. Cartea va fi lansată la Târgul de Carte Gaudeamus în lipsa autorului...

Îl vom prezenta prin propriile sale cuvinte:

„(...). Am scăpat direct în Şcoala de Literatură şi Critică Literară «Mihai Eminescu» din Bucureşti, unde l-am avut coleg pe Nicolae Labiş, socotit cel mai de seamă poet al generaţiei, şi nu lipseau comparaţiile că aş fi aproape egalul său în domeniul prozei. Dar dat afară după doi ani de zile din motive neprecizate, fără dreptul de a lucra în domeniu, am pierdut toate trenurile timpului de afirmare.

La facultatea de filologie a Universităţii din Bucureşti, nu am fost un student strălucit. (...). În aprecierea mea, am fost un profesor de mare succes, un ziarist bun şi un scriitor cu operă modestă.

Să nu uit, m-am născut la 10 iulie 1929 în comuna Ulieşti, judeţul Dâmboviţa. Şi dacă am rămas necunoscut în ţară, în schimb sunt autorul cu cele mai multe cărţi din satul meu, din întreaga sa istorie. Dar ăia nu au timp să numere cărţi, nicicum să le mai şi citească...”

A fost ales cetăţean de onoare al oraşului și, fireşte, i s-a acordat titlul de membru al Uniunii Scriitorilor din România.

La toate acestea aş adăuga puternicul său activism cultural, desfășurat îndeosebi la Centrul Cultural Pitești, pagina de cultură făcută săptămânal în *Curierul zilei*, articolele lunare din revista *Argeş*, cărţile de poezie publicate elevilor cenaclului pe care l-a condus, chiar dacă aceștia nu și-au dovedit întotdeauna talentul, ajutorul acordat unor tineri şi mai puţin tineri să devină scriitori. Ioniță a dat jos un director dintr-o instituţie de cultură şi tot el a pus un director în alta. În mare, Ioniță a fost o pildă de tenacitate.

Marin Ioniță a fost îngropat la Schitul Trivale. Slujba a fost oficiată de IPS Calinic Argeşeanul, arhiepiscopul Argeşului şi Muscelului. Dumnezeu să-l odihnească!

V. DIACONU

ARA MAX – poveste şi încă ceva

38 de lucrări, absolut spectaculoase – și cromatic, și tematic –, au adus un public numeros, începând cu a doua jumătate a lunii martie, la Centrul Cultural Pitești. Artista din Germania, cu pseudonim greu și metalic – ARA MAX –, în contrast cu ființa delicată ca orhideea, a expus o suită de compoziții-poveste, în acuarelă și tempera.

Privită în ansamblu, Sala Mare de la parterul Centrului Cultural a lăsat impresia, în seara vernisajului, 19 martie, că se premeditează o întâlnire-limită. De altfel, sentimentul că vezi și atingi ceea ce îndeobște nu se vede și nu se poate atinge – doar în anumite condiții, și atunci cu coada ochiului –, că ești invitat la spectacolul unei lumi funcționale în cu totul altă cheie decât cheia în care funcționează lumea noastră, sentimentul acesta a fost prezent încă de la primul contact cu lucrările lui ARA MAX.

Spectacol vizual la superlativ, așadar, iată coordonata principală a expoziției. O a doua coordonată, insinuată ca un mister, este reprezentată de interferențele cu realități pe care cartezienii le vor plasa în registrul basmului, al mitului, al folclorului, în timp ce intuitivii, extrasenzorialii se vor opri să reflecteze dacă nu cumva artista și-a propus să deschidă un canal de comunicare cu frecvențe care nu ne sunt la îndemână. Fiecare e liber să opteze, și aceasta - posibilitatea de a face propria alegere, de a schimba perspectiva și, prin ea, sensurile și conotațiile - este cea de-a treia notă particulară a expoziției. Nu există un singur mesaj, nu devii captivul unei formule unice, liberul-arbitru se exprimă în toată splendoarea lui.

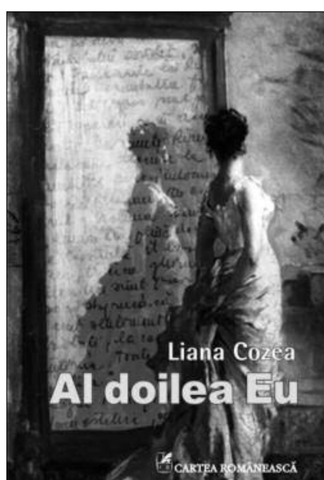
ARA MAX a promis că va reveni în România și la Pitești. Cu siguranță, la fel de sclipitoare și de nerăbdătoare să împărtășească simboluri și povești. Până atunci, ești invitat, dragă cititorule, să-ți alegi lucrarea care te va conduce direct în poveste sau în spectacol. Ești invitat să intervii, să te miști în decor, să alimentezi, cu fantezia ta, fantezia ARA MAX.

Denisa POPESCU

Aspecte ale „sincerităţii”

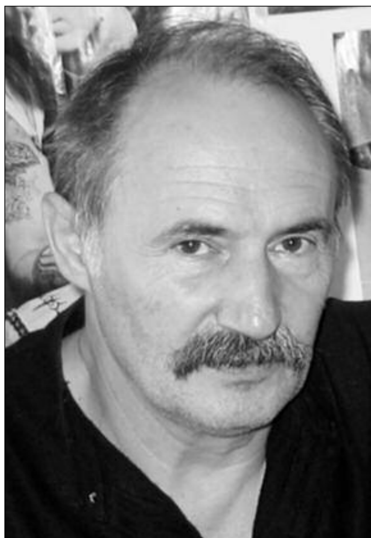


Citind comentariul pe care Liana Cozea îl consacră unor volume de confesiuni ale scriitoarelor noastre, apreciate şi pentru o trăsătură a lor comună care ar fi „sinceritatea”, ne vine în minte o opinie a lui G. Călinescu, citată şi de autoare: „jurnalul este principial nesincer”. Aşa să fie oare? Dar ce putem înţelege prin sinceritate în planul expresiei literare? Fireşte, nu spovedania nudă care, oricît de încărcată de tensiunea autenticităţii existenţiale, e prea posibil să nu treacă de banalitate. Atunci să fie însuşi efortul creator, marca unicatului pe care caută a-l reprezenta acesta? Cu o ambiguitate fin contrariată, Baudelaire vedea în „sinceritate” nu altceva decît „un joc de-a fi original”. S-ar contura aşadar o opoziţie între acest concept în înţelesul său comun, aplicabil oarecum lesnicios, şi împlinirea sa dificultuoasă de către un creator. „Numai sufletele foarte banale ajung cu uşurinţă la expresia simplă a personalităţii lor”, notează Gide. Aici intervine ficţiunea, graniţa ce ne desparte de real în lumea plăsmuirii artistice. În ce chip artificiul limbajului estetizat ar fi compatibil cu sinceritatea auctorială, care e totuşi fişa emoţional-abisală a individului, trebuitoare identificării sale în creaţie? Un factor organic al creaţiei. Poate că adevărul e undeva la mijloc: „Vai de acela care se gîndeşte la personalitatea sa cînd scrie!, afirma acelaşi Gide; ea apare oricînd, în suficientă măsură, dacă e sinceră”. Deci congruentă cu sine în actul creator. Intuind acest fapt, Liana Cozea detectează cu sagacitate o seamă de speţe ale unei atari „sincerităţi” particulare la autoarele ce intră în colimatorul d-sale. Un şir de „sincerităţi” care corespund „nevoii de-a se mărturisi” (literar) a eurilor în cauză, probe ale unei „istorii personale”, conexe la istoria mare în cuprinsul căreia se situează. Maruca Cantacuzino, prinţesa răsfăţată, muza lui Enescu, reuşeşte „să trezească la viaţă anii îndepărtaţi ai unei copilării mirifice. Pentru ea, aceasta este o etapă, o vîrstă a preaplinului simţirii, un timp al modelării sensibilităţii, al ascuţirii simţurilor, al dezghiocării straturilor obscure din suflet şi conştiinţă”. Ar fi vorba aşadar de o „sinceritate” proustiană, bizuită pe memorie, generatoare de feerii evocatoare, de asociaţii în lanţ, de la anii aurorali pînă la cei pasionali („pasiune oarbă”) ai relaţiei cu Nae Ionescu, cu aura lor diabolică. La Gabriela Melinescu găsim o „sinceritate” pliată pe prezent, „boală şi extaz”, „aspiraţie spre înalt şi prăbuşire în durere, deznădejde şi descurajare”, însă nu mai puţin cu o răsucire înspre mister, cu o criptare, jurnalul fiind o „grădină labirint”, scrisul devenind o „cameră secretă” (sînt vorbele poetei transplantate în Suedia). Trecînd peste paginile nedestinate se pare publicării, de o semnificaţie compozită, ale Ioanei Em. Petrescu, să semnalăm caracterul antitetic al jurnalelor semnate de Alice Voinescu şi Nina Cassian. „Sinceritatea” celei dintîi e de tipul conştiinţei civice cabrate în faţa ororilor comunismului, răspunzînd unui criteriu etic ce ne îndreaptă gîndul spre prototipul genului, jurnalul Monicăi Lovinescu. Popoare întregi, constată cu durere Alice Voinescu, au fost abandonate de americani „în plata duşmanului”, „comunismul prepară o cultură întemeiată pe ură”, comuniştii români n-ar fi decît nişte „improvizaţi”, fantoşe ale oportunismului cras, regimul în ansamblu „e fals, e monstruos, o viziune de nebuni”. La polul opus, Nina Cassian, vestala sistemului abuziv, tentînd o redempţiune atunci cînd falimentul acestuia n-a mai putut fi ocolit. N-ar putea fi vorba, în ezitanta, atît de puţin convingătoarea proză memorialistică a acesteia, crede Liana Cozea, decît de o „sinceritate” trucată. Observaţiile d-sale ne apar pe cît de casante, pe atît de îndreptăţite: „în jurnalul Ninei Cassian se amestecă oportunismul şi fariseismul de cea mai «aleasă» calitate, în contrapondere cu «naivitatea şi buna credinţă», treptat inconsistente”. Ca şi: „Este vorba de o «orbire voluntară», aşa numita ei ignoranţă comodă permiţîndu-i să trăiască. Era, neîndoielnic, mulţumită de micile ei privilegii ca să rişte a le pierde simpatizînd cu victimele. În realitate nu era ignoranţă, era absenţa dorinţei de a şti, deşi parte dintre abominabilele realităţi le cunoştea”. Ca şi: „Vădit anticeauşistă, dar şi pro-stalinistă cu efuziuni şi entuziasme penibile şi impardonabile, Nina Cassian îşi face o *mea culpa* tîrzie, mizînd pe neştiinţa sau pur şi simplu pe nerozia unui cititor neinformat”. Excelenta carte a Lianei Cozea ne îngăduie însă a vorbi şi de o altă variantă a „sincerităţii”, cea de natură critică, pe care exegeta o învederează în marginea lecturilor d-sale, cu o rezonanţă a feminităţii în feminitate, dar şi a unei probităţi personale în meandrele unor destine, atent reconstituite analitic.



Gheorghe GRIGURCU

Liana Cozea: **Al doilea Eu**, Ed. Cartea Românească, 2013, 248 p.



Virgil DIACONU – convorbiri cu poeta Valeria Manta TĂICUȚU despre poezia, critica și viața literară contemporane



„Un scriitor bun n-are nevoie de «tren generaționist»”

- Acum câtva timp, un cunoscut poet optzecist ironiza un alt poet pentru faptul că „nu a prins trenul optzecist”, ca şi cum trenul poetic optzecist ar fi chiar trenul poeziei. Există printre poeţii noştri un fel de dorinţă de a fi recunoscuţi ca poeţi generaţionişti, aşadar, fie ca poeţi optzecişti, fie ca poeţi şaizecişti, şaptezecişti, nouăzecişti, douămiişti, postmodernişti etc. Fireşte că, biologic, poeţii fac parte dintr-o generaţie sau alta, dar a fi poet şaizecist, şaptezecist, optzecist, nouăzecist, douămiist, postmodernist, să zicem, nu cred că înseamnă musai să fii un poet bun, aşa încât să vrei să alergi după trenurile poetice generaţioniste. Îţi oferă generaţia poetică, oricare dintre ele, un statut estetic sau vreun har poetic? Oare Whitman din ce poezie generaţionistă a făcut parte? Dar Esenin? Dar Omar Khayyam? Dar Ecclesiastul? Au prins ei trenul poeziei optzeciste? Şi dacă nu l-au prins, a pierdut poezia lor ceva?

- Mitul scriitorului singuratic, suferind în turnul lui de fildeş, distanţat de lume şi totuşi dornic s-o reconstruiască prin puterea imaginaţiei, nu are prea multe şanse de supravieţuire la noi. Teoretic, în luări de poziţie mai mult sau mai puţin narcisiste, în jurnale cosmetizate şi, uneori, chiar în creaţiile sortite să fie cuprinse între coperţi de carte, cam aşa par a sta lucrurile. Numai că scriitorul român are nevoie să se legitimeze şi altfel decât prin solitudinea actului pur de creaţie, fiindcă el, congenital, e sociabil, iubeşte grupul, gaşca, adunarea, cumetria, nunta etc. Este normal să-şi caute sprijin, şi unde-l poate găsi, dacă nu în solidaritatea de generaţie? Nu cred că acest tip de legitimare vine, automat, la pachet cu valoarea.

S-a vorbit mult despre şaizecişti, despre şaptezecişti, dar nu suficient, fiindcă zarva optzeciştilor a acoperit totul în aşa mod, încât puţin a lipsit să se spună că literatura română de acolo începe şi, cumva, acolo se şi sfârşeşte. Tot ce-au scris optzeciştii este măreţ, absolut, ei sunt alfa şi omega, cine nu-i de acolo nu există în imensa piaţă de carte postdecembristă. Critici literari stimabili au contribuit decisiv la această formă de mistificare menită să asigure confortul celor care au îndrăznit să creadă că scriu „altfel” şi că schimbă, în anii revoluţiei culturale de tip maoist, direcţia nesănătoasă a scrisului românesc. În bună parte, poeţii din generaţia optzeci au scris „altfel”, refuzând, în general, creaţiile „pe linie”, îndoctrinarea, heirupul stilistic şi conţinutul tematic impus prin directive de partid şi de stat. Unii chiar au fost disidenţi, au fost cenzuraţi, li s-a luat dreptul de a publica în puţinele, pe atunci, reviste literare. Din păcate, la distanţă de câteva decenii bune, statutul de „disident” nu presupune şi certificat de excelenţă în poezie. Dacă recitim poemele scrise în acea perioadă, constatăm că, în general, se face cam mult zgomot pentru nimic, în sensul că ceea ce trecea, în acea sinistră perioadă, drept interesant, deosebit, culme a talentului ş.a.m.d., era poate şi datorită unui cititor (pe atunci, lumea noastră chiar citea!) dornic să descopere că altul, în scris, este mai curajos decât el şi strecoară „şopârle”, păcălind cenzorii de serviciu aciuaţi în redacţii şi pe la edituri. Între timp, trimiterile subversive au devenit de neînţeles, pentru că punctele de referinţă s-au schimbat şi, după cum bine se ştie, cel mai bine rezistă timpului temele cu grad ridicat de generalitate, mai puţin cele care reflectă (i)realitatea imediată.

Eu cred în continuare că un scriitor bun n-are nevoie de „tren generaționist”, fiindcă literatura nu este o gară cu orar de respectat: dacă ai întârziat, gata, s-au dus toate iluziile tale! Ar fi nedrept și chiar jignitor să invocăm legitimarea generaționistă, mai ales în cazul celor care scriu, au talent, dar refuză să alerge după trenuri, știut fiind că, dacă pleacă unul, e posibil să vină altul mai mare, mai puțin aglomerat și mult mai frumos.

- Cum înțelegi critica literară, în general? Care ar fi primele ei obiective?

- Rolul criticii literare, ca să ne referim doar la lucrurile care au fost spuse și rásspuse vreme de câteva secole, ar fi să interpreteze și să faciliteze accesul la producțiile literare, să recunoască și să promoveze valorile, să formeze gustul publicului. Unii spun despre criticii literari că ar trebui să „reinventeze” opera literară, adică s-o facă de nerecunoscut inclusiv în ochii celui care-a scris-o. Ar fi aici un act de trădare, de falsificare a intențiilor artistice sau, pur și simplu, un gest de pioasă recunoaștere a unui mesaj care există doar la o lectură în palimpsest? Mulți consideră că vocația criticului se rezumă la dezvăluirea unei realități invizibile pentru cititorul de rând, nu întotdeauna aflat pe aceeași lungime de undă cu scriitorul a cărui carte o are în mâini. Dacă așa stau într-adevăr lucrurile, înseamnă că libertatea interpretării este atât de mare, încât nici nu mai este nevoie de o lectură atentă a textului: orice se spune/ se scrie despre el (ori despre orice alt text) este corect. În definitiv, toate marile teme ale literaturii circulă de la o operă la alta, de la un autor la altul, și, în perioada postdecembristă a plagiatului instituționalizat, nimeni nu mai stă să cerceteze dacă un autor este original sau nu.

Dacă ar fi să acceptăm acest punct de vedere, ar însemna să credem într-o critică subiectivă, aservită, mercantilă, capabilă să creeze valori acolo unde ele nu prea există. Dar critica literară ar trebui să fie obiectivă (ne-o spunea Mihail Kogălniceanu în „Introducție” la „Dacia literară”: „Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare”) și să implice crearea unui sistem de valori. Aceasta nu înseamnă că unui critic literar ar trebui să-i lipsească empatia. Să ne amintim cuvintele lui George Călinescu, ignorate cu desăvârșire astăzi: „Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie să rateze, cel puțin, cât mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mândrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic... Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare”. Desigur, aceste afirmații ale lui Călinescu (critic, de altminteri, contestat/ victimizat pentru oarece devieri de stânga, care par mai importante decât opera lui propriu-zisă) sunt luate în râs de puzderia de critici literari postdecembriști. Inflației de cărți circulând în variantă clasică și online îi corespunde o inflație de critici. Orice membru al societății, odată alfabetizat, începe să scrie cronici literare (și să le publice) îndată ce-a terminat (dacă a terminat!) de citit o carte. Nu contează că îi lipsesc instrumentele critice necesare, cultura de specialitate și pregătirea estetică. Oricine își poate da cu părerea (neapărat, în scris!) despre orice lucrare tipărită, de unde și deruta cititorului: dacă ar fi să cumpere o carte, pe cine-ar trebui să creadă? Pe cel care-l înjură pe autor ori pe cel care-l declară geniu nobelizabil?

Critica literară actuală și-a pierdut obiectivele inițiale și, din păcate, inclusiv coloana ei vertebrală. Cum, însă, scriitorii (cu sau fără talent) au nevoie de promovare, s-a ajuns într-o situație bizară: ierarhic vorbind, criticii par mai importanți decât autorii datorită cărora există și prin care își justifică statutul. Ceea ce mă duce cu gândul la celebrul moș Neculai, paznicul Casei Pogor, evocat de Ionel Teodoreanu și ironizat de Păstorel: „Trebile aici nu merg/ De când vine domni poeți/ (Niște oarecare fleți)/ Care scrie pe pereți/ Ei să facă, eu să șterg!”.

- Ne-a adus Revoluțiunea o critică literară mai responsabilă și competentă și, implicit, un canon de opere literare mai curat, mai eliberat de impunerile (presiunea) criticii oficiale, adică un canon în care să domine operele literare cu adevărat valoroase, iar nu cele favorizate de grupurile de interese de tot felul? Au fost eficiente revizuirile literare inițiate după anul 1989?

- Postdecembrist, critica literară nu a devenit mai responsabilă decât cea care condamna „poezia putrefacției și putrefacția poeziei” (la Arghezi), care-i cenzura pe Blaga, pe Bacovia (cel dinainte de „Cogito” și de fericirea de după realizarea „profețiilor politice”), ba chiar și pe Eminescu. E drept, nu mai propune arderea în piața publică a niciunei cărți, nici epurarea bibliotecilor din dotarea populației, dar marginalizează cu spor sau ridică în slăvi nejustificat, în funcție de interesul de gașcă/ voievodat/ cnezat/ grup literar. De fapt, numai aparent critica noastră literară se ia în serios. Miile de cronicuțe, cronichete, recenzii, comentarii și „analize” publicate sunt lipsite de consistență, pentru că n-au în spate nici sistemul de valori pe baza căruia să fie făcute, nici „instrumentarul” necesar. Criticul de azi seamănă cumva cu vraciul tribal, obligat să facă trepanație cu toporișca. Pacientul moare, dar cui îi pasă? Cine-și asumă responsabilitatea?

Dintr-un orgoliu nejustificat, s-au anunțat „schimbarea canonului” și „revizuirea” valorilor. Discuția pe această temă ar putea dura la nesfârșit, dar răspund cu niște întrebări: care „canon”? Care „revizuire”? Dacă-i scoatem din manuale pe Sadoveanu, pe Ion Vinea, pe G.M. Zamfirescu, M. Sebastian (ca să dau numai câteva exemple) și declarăm că toți scriitorii care-au colaborat cu regimul comunist sunt lipsiți de talent fix din această cauză, am rezolvat problemele de „ierarhie”? Eu nu cred

în ierarhiile literare: ești sau nu ești poet/prozator etc. Dacă ești, n-ai nevoie de certificat de calitate emis de cine știe ce critic literar.

Cât de competentă este critica literară de azi? Nu știu. Nu-mi vine în minte, oricât m-aș strădui, niciun nume de critic literar contemporan autentic/ competent, posesor de sistem critic și cu respect față de valorile estetice. Avem cronicari, angajați PR, editori, profesori care fac analize literare la nivel de gimnaziu/ de liceu, poeți amabili cu poeții care-au scris despre ei și prozatori așijderea, gospodine evadate din gineceu, șomeri culturali, politicieni și deținuți care scriu ca să-și reducă din pedeapsă și mulți alții, veleitari sau numai inocenți grafomani. Critici literari adevărați nu cred că avem în acest moment.

- Evaluează criticii imparțial, obiectiv, sau sunt confiscați de interese generaționiste sau de altă natură? Ai cumva sentimentul că unii critici supralicitează valoarea anumitor poeți, scriitori, în timp ce scriitori de valoare sunt ignorați sau minimalizați? Falsifică critica literară valoarea și ierarhia reală a scriitorilor?

- Nefiind obiectivă, critica literară (s-o numim astfel, deși sunt sceptică în privința existenței sale reale) falsifică valorile și stabilește false ierarhii, în funcție de interese mundane. Cel mai important scriitor actual, considerat astfel exclusiv de către „criticii" noștri literari, este, paradoxal, cel mai puțin citit. Un sondaj în rândul cititorilor (câți au mai rămas după evadarea în virtual) ar demonstra că, deși toți au auzit de „Orbitor", de „Solenoid" și de Mircea Cărtărescu, dacă sunt zece cei care l-au și citit (mă număr printre ei). Nu-i ușor să citești, în criza asta de timp, câteva mii de pagini, așa că preferi să-i crezi pe cuvânt pe cei care afirmă că au făcut-o. La fel se întâmplă cu poeții multipremiați ai momentului. Intrați, vă rog, într-o cancelarie, convocați la o ședință-fulger Comisia metodică de limbă și comunicare și cereți să vi se spună trei nume de poeți contemporani. Am făcut experimentul acum doi-trei ani, pe când eram metodist ISJ: nici un profesor titular de Limba și literatura română nu auzise de LIS, de G. Vulturescu, de Ion Mureșan, ca să nu mai vorbim de alții, chiar prezenți, dar degeaba, în manualele alternative.

- Cum te apreciază critica literară? Dar tu ce critici apreciezi în mod deosebit? Ce ai de reproșat criticii literare?

- De la o vreme, nu mai citesc cronici, recenzii, comentarii etc., nici măcar când se referă la cărțile mele. Dacă schimbi titlul operei și numele autorului, ele se potrivesc oriunde și oricui, așa că, dacă citești una, e ca și când le-ai fi citit pe toate. Într-o vreme, „critica literară" mă percepea pozitiv, cu excepția câtorva inevitabile înjurături datorate premiilor luate (la noi, când primești un premiu, se consideră că l-ai furat de la altcineva, mai îndreptățit să-l primească). De fapt, nu prea m-au interesat premiile și nici publicitatea exagerată. Mi-au plăcut dintotdeauna tihna, confortul, plăcuta zăbavă în tovărășia cărților și, pe măsură ce am înaintat în vârstă, pot spune că am căpătat o oarece agorafobie.

Critici literari favoriți? S-au dus cam toți la cele veșnice, cu excepția lui Nicolae Manolescu. Îl apreciez pe Eugen Negrici, dar el nu mai scrie cronici, iar lumea literară nu-l înghite din cauza „Iluziilor literaturii", carte pe care e la modă s-o înjuri, chiar dacă n-ai citit-o. Eu am citit-o și nu înjur: e mult prea sinceră și bine scrisă. Desigur, aș mai putea cita niște nume, cu condiția să cred că într-adevăr sunt de critici literari, și nu de simpli cronicari ocazionali. Nu-i exclus ca din marea listă a celor care sunt acum recenzenți pe la reviste ori edituri să se aleagă și critici viguroși. Sper să se întâmple înainte ca eu să trec dincolo, dezamăgită de realitățile noastre culturale.

- Ce părere ai despre marile premii literare? Sunt premiați într-adevăr cei mai buni poeți/scriitori, sau mai degrabă favorizații unei anume generații, să spunem cei aflați la putere acum? Cum îți explici faptul că aproape toate premiile literare merg la generația optzecist-postmodernistă și o mică parte la poeți mai mari ca vârstă decât optzeciștii? Dacă la putere ar fi poeții douămiiști, crezi că poeții optzeciști ar fi în continuare la fel de premiați ca acum?

- Într-adevăr, de cele mai multe ori generația la putere își adjudecă premiile importante. Din când în când, se creează câte o breșă prin care se strecoară și altcineva, cum mi s-a întâmplat mie în 2004, când am primit marele premiu la Festivalul Internațional „Lucian Blaga". Excepția, însă, validează regula. Este firesc să fie premiați optzeciștii, pentru că, fiind ei în plină forță de creație la „revoluție" (născuți, mai toți, prin 1950, aveau cam 39 de ani atunci, o vârstă minunată), au pus mâna pe posturile-cheie: centre culturale, comitete de cultură, biblioteci, edituri și altele. Ei organizează principalele festivaluri de literatură, ei sunt directori-redactori-șefi la reviste cu tradiție, ei conduc sau măcar sunt în consiliul de administrație al filialelor USR; prin urmare, ei stabilesc ierarhiile și, cum nu sunt critici literari de profesie, este firesc să stabilească ierarhii care nu țin întotdeauna cont de valoarea reală, favorizând ba pe unul, ba pe alta...

Când vor veni la putere douămiiștii, vor proceda la fel. Iar cei de după ei, dacă nu vine între timp apocalipsa, așijderea. În definitiv, suntem balcanici, nu?

- Ai știință dacă membrii Consiliului de conducere al USR sunt și ei premiați de juriile stabilite de conducerea USR? În ce procent?

- Cât despre membrii Consiliului de conducere al USR, nu credeți că e normal să-și tragă spuza pe turtă? Ce-ați vrea, să spună: „ia tu premiul, puiule, că nouă nu ne trebuie!"? Se poate să fie atât de generoși (adică fraieri, în accepția generală) și de vulnerabili, când nici Occidentul

luat drept model nu mai optează pentru așa atitudini desuete?

- Se dezbat în presa literară problemele pe care le au scriitorii, și anume cele legate de modul în care își pot tipări cărțile, în care se acordă premiile, marile premii, în care sunt aleși cei cărora li se traduce și publică, în străinătate, opera, în care se acordă indemnizațiile de merit etc.? Cum evaluezi atitudinea sau lipsa de atitudine a scriitorilor față de propriile lor probleme?

- Fiecare, pe cont propriu, se descurcă. Pe calea ocolită (vezi rețeta „Cu gogoși, cu minciunele”... care poate asigura ascensiunea ciocoilor vechi și noi), fiindcă drumul drept e de mult scos din uz. Știu un scriitor (am auzit întâmplător de el, iar ceea ce-a scris el și-am citit eu nu m-a convins, estetic vorbind) care este nelipsit de la saloanele internaționale de carte. Nu se luptă în presă, nu face valuri, nu dă în judecată conducerea USR, dar e peste tot, cum era odinioară timbrul pe scrisoare. Traduceri? Păi avem mii de profesori dornici să-și rotunjească veniturile anemice, care traduc în toate limbile maculatură suburbană. Care maculatură urmează să fie trimisă peste hotare și să aducă premii obscure, că nici acolo lucrurile nu stau mai bine.

Nici premiile „oficiale” nu mai sunt ce-au fost. Au apărut zeci de asociații, fundații și reviste care-ți dau premii, cu condiția să participi, deci și la acest capitol stăm bine. N-ai luat premiul USR pe anul în curs? Nu-i bai, îți dă unul revista „Profitul literar” sau Fundația extraterestră de poezie atomică, așa că diplomele se fac teancuri-teancuri ori se înrămează spre a fi arătate vecinilor de scară la bloc.

- Ai sentimentul că există acea clasă de scriitori favorizați despre care a vorbit acum câțiva ani L.I. Stoiciu în presă, de foarte multe ori, în jurnalul Cartea zădărniciei *și pe blogul său?*

- Clasă de scriitori favorizați? Atâta vreme cât niciun contemporan nu mai umple stadioanele, ca Păunescu, nu mai este tipărit în tiraj de cel puțin 20.000 de exemplare, nu mai intră automat în rețeaua de distribuție (azi, decedată), e greu de afirmat „favoritismul”. Micile învârteli constând în burse, plimbări afară, traduceri moca și salarii/ indemnizații de merit nu reprezintă decât inutile tehnici de resuscitare a unui corp aflat în moarte clinică.

- Pe site-ul USR figurează o serie de activități culturale. Câte dintre ele au ajuns la tine în ultimii ani? Beneficiază de aceste programe toți scriitorii, sau numai unii dintre ei? Care sunt fericiții?

- Dacă vrei cu tot dinadinsul să fii informat, intri pe site-ul USR, ținut, cât de cât, la zi. De acolo afli ceea ce a fost, nu ceea ce este ori va fi. Dacă jinduiești, totuși, la o prezență/ participare activă, iei legătura cu un optzecist, și el te rezolvă. Am înțeles că prețul nu-i prea mare, dar, cum n-am fost niciodată amatoare de chilipiruri și sindrofii/ cumetrii culturale, nici nu m-a interesat, nici nu știu cum poți obține o invitație și-un avantaj cât de mic.

- Poți să definești poezia, în general, sau cel puțin să enumeri câteva dintre constantele sau trăsăturile ei definitorii? Firește, mă refer la poezie, iar nu la o poezie generaționistă sau alta.

- Cum mă suspectez din ce în ce mai mult de conservatorism, poate și de preferință pentru valori (nu neapărat clasice, mai mult solide și stabile), am să rămân la definiția dată de Eminescu: „Ce e poezia? Înger palid, cu priviri curate,/ Voluptuos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,/ Văl de purpură și aur peste țărâna cea grea”.

Poezia este un mod de a accepta realul, transfigurându-l, înnobilându-l, dându-i frumuseți fără de care ar fi atât de insuportabil, încât ar deveni dușmanul vieții.

- Ești mulțumit de starea/calitatea poeziei contemporane românești? Enumeră câțiva poeți români, contemporani sau nu, cu adevărat importanți. Ce poeți ți se par supraevaluați de către critica literară? Dar nedreptățiți, deci subevaluați?

- E bine că se scrie mult: timpul are de unde să facă selecție. Dacă n-ar fi duium de mere într-un măr, cum am mai putea vorbi despre risipă, despre supraviețuire și despre frumusețea în sine a recoltei sub vremi? M-aș speria dacă lucrurile ar sta pe dos, dacă nimeni n-ar mai scrie, dacă nimeni n-ar mai fi interesat de poezie, dacă nimeni n-ar mai vibra la acest cuvânt. Îl citesc des pe Ovidiu Genaru, îmi place poezia lui Ion Tudor Iovian, dar și poezia pe care au scris-o Nichita Stănescu și Ștefan Augustin Doinaș. N-am poeți contemporani pe care să-i iubesc atât de mult, încât să dorm cu cartea vreunuia sub pernă, cum mi s-a întâmplat cândva cu Eminescu. Contemporani supraevaluați? Poate. Să-i numească cei care se consideră „victime neînțelese”. În definitiv, și Carol Scrob trecea drept poet mai important decât Eminescu. Și Alecsandri. Și Matilda Cugler. Și nu critica literară a făcut dreptate, ci timpul și generațiile de cititori ceva mai onești au pus lucrurile la punct. Nedreptățiți? Toți cei care nu sunt premiați, traduși, plimbați, remunerați. Adică vreo 99%.

- Ce părere ai despre scriitorii care au dat în judecată USR și care se judecă, încă, cu ea? Este îndreptățită revolta lor? Te deranjează demersurile lor?

- Iubesc revolta, dar nu-mi plac revoltații, cum am repetat întotdeauna cu străbunii noștri, cu Mihai Bravul și Ștefan cel Mare sau cu, pardon, nemuritorul Gambetta (de fapt, cu Iulius Cezar), căci revolta tot trădare se cheamă că e. Unii „revoltați” au beneficiat cu asupra de măsură de avantajele „copiilor de suflet”/ ale copiilor de casă, ajungând, cu timpul, să vrea mai mult decât niște firimituri, acolo, cum consideră ei că au fost.

Nu cred că sunt sinceri. Nu cred că urmăresc binele comun. Fac scandal, că lumea de așa ceva este amatoare. Le-aș da dreptate, dacă nu s-ar fi întâmplat ceva asemănător, cândva, cu decedatul APLER. Și atunci a fost o „revoltă”, de care n-are rost să mai spun cine-a beneficiat.

- Cum vezi noile declarații ale lui L.I. Stoiciu din Cafeneaua literară *despre excelența conducerii USR și a vieții noastre literare, după ce ani de-a rândul a blamat conducerea USR pe site-ul său, în presa literară și în jurnalul numit* Cartea zădărniciei*?*

- Ei, oamenii se mai schimbă. Devin mai tolerabili, mai maleabili, mai buni cu cei care îi conduc. Până și victimele ajung să-și inhibe mecanismele de apărare, ne-o spune sindromul Stockholm din psihologie. LIS n-a fost ținut în captivitate, nu i s-au redus orizontul/ perspectivele, dar nu i-a fost nici atât de bine, încât să tacă. Mai degrabă i-a fost bine fiindcă n-a tăcut. Acum se întâmplă la fel. Mă miră schimbarea de macaz, dar nu într-atât încât să nu-l mai iubesc pe optzecistul din vecini.

- Câte cărți ți-a publicat USR după Revoluție? Ce fel de scriitori publică gratuit la Editura Cartea Românească?

- Sunt prea leneșă ca să mă zbat pentru ca USR să-mi publice o carte. Am găsit sponsori fără efort/ consum inutil de energie. Ca să spun drept, nu cred că o editură importantă conferă astăzi, automat, valoare unei cărți. Lucrurile stau exact pe dos, de aceea n-am fost impresionată de gratuitățile de la „Cartea Românească”. Eu nici prin magazine nu alerg după promoții/ chilipiruri.

- Oferă-ne poemul tău la care ții cel mai mult.

chiar dacă

Doamne, femeile noastre încă mai țes
fâșii lungi de mătase pentru înfășurat clopotele.
Tu încă nu ne vezi, chiar dacă
pictăm flori și cruci, și aureole de sfinți pe eșarfe.
Tu încă nu ne auzi, chiar dacă
am închis greieri metalici
în turlele de biserici înfipte în cer.
nu mai dormim de un veac,
batem clopotele și plângem.
de la o vreme, închidem în clopote lacrimi
și ele sună pierdut a cristale pisate.
Te chemăm cu privirea, cu șoapta,
cu mâinile care încă-ți mai țes învelitori de mătase
să-ți ștergem rănile cu foșnetul lor.
Doamne Iisuse Cristoase, răstignit
în cuvânt și-n crucea oricărei secunde,
sângele nostru e mai subțire ca apa,
înoată în el șerpi fără solzi,
chiar dacă
și iarăși chiar dacă.

Mielul

Tocmai voiam să mă bucur de Paște
să trimit felicitări cu ouă intens colorate
când deodată la poartă a sosit unchiul de la munte
pe asfaltul umed a așezat mielul cel viu
legat ca un condamnat la moarte
răsuflarea lui semăna cu somnul mamei
spaima lui îmi trimitea săgeți în inimă
- Mulțumesc, unchiule, pentru cadou,
o să-l prăjesc în ulei fierbinte!
Apoi în grădină i-am dezlegat sforile grăbite
am privit mielul în ochi
i-am urat sărbători fericite
i-am șters lacrima stacojie:
- Du-te în livada verzuie
acolo nu va mai fi noapte
din tronul Mielului
curge cristal în negrăite șoapte...

Alexandru JURCAN



Premianții Concursului Național de Poezie de Dragoste „Leoaică tânără, iubirea...”, ediția a XVIII-a

Vineri, 18 mai, a avut loc, la Centrul Cultural Pitești, festivitatea de premiere a participanților la Concursul Național de Poezie de Dragoste „Leoaică tânără, iubirea...”, ediția a XVIII-a, organizat de revista *Cafeneaua literară* și Centrul Cultural Pitești. Juriul concursului, format din Virgil Diaconu, președinte, Marian Barbu și Liliana Rus, membri, a hotărât acordarea următoarelor premii:

Premiul I: **Gabriel Nicolae MIHĂILĂ**, 31 ani, de profesie expert contabil, din orașul Galați.

Premiul al II-lea: **Alexandra ISTRATE**, cl. a X-a, Colegiul Național Petru Rareș, Suceava, membră a Clubului de poezie Alecart.

Premiul al III-lea: **Raluca PANAIT**, cl. a X-a, Caracal.

Mențiune I: **Laura Lucia GĂVAN**, 27 ani, student doctorand, Facultatea de Jurnalism București.

Mențiune II: **Vlad BERARIU**, cl. a X-a, Colegiul Național Petru Rareș, Suceava, membru al Clubului de poezie Alecart.

Mențiune specială: **Sorina RÂNDAȘU**, cl. a VIII-a, Școala Gimnazială Salcea, jud. Suceava, 15 ani.

Mențiune specială: **Gabriela TOFAN**, cl. a X-a, Colegiul Național Petru Rareș, Suceava, membră a Clubului de poezie Alecart.

Cei care au vorbit despre poezia tinerilor câștigători (Virgil Diaconu, Marian Barbu, Lucian Costache, Denisa Popescu, Liliana Rus) au remarcat sensibilitatea și maturitatea, gradul relativ înalt de intelectualizare a discursului poetic, pe de o parte, și pe de altă parte calitatea poeziilor semnate de membrii Clubului de poezie Alecart, al Colegiului Național Petru Rareș din Suceava, club coordonat de profesorul Gheorghe Cîrstian.

La festivitatea de premiere au mai participat și Carmen Elena Salub, directoarea Centrului Cultural Pitești, poeții Lucian Costache, Denisa Popescu, Lucreția Picui, Costin Tănăsescu, Florian Stanciu, juriul concursului. În partea a doua a manifestării a avut loc un recital poetic, la care au participat toți poeții prezenți, tineri și mai puțin tineri, deopotrivă. (**V.D.**)



Liviu Mățăoanu

încă din copilărie



1.

încă din copilăria preşcolară scoteam ţepii încovoiaţi
ai trandafirilor / îi puneam pe un şervețel
cu gândul că îi pot folosi punându-i pe scaun
oricui s-ar atinge de mine;

îmi începeam treaba cu primii ghiocei / îi puneam
în cerneală sau în tuş / apoi îi puneam mamei
pe masă / în vaze mici;

am mai povestit asta / atunci vorbeam
despre narcise şi despre narcis;

nu peste multă veme am început să cresc un câine
ciobănesc german / cu un vecin / muriseră doi pui

deja

dar noi nu ne lăsam / l-am mutat la casă
unde stătuse el în trecut / acolo nu mai locuia

nimeni

și am reușit să îl salvăm de la moarte pe acesta
al treilea / l-am dresat așa de bine
că numai de la noi mânca / nu mai puteam
merge nicăieri fără el

că ar fi murit de foame;

tuturor lucrurilor pe care doream să le fac
le găsisem rezolvarea cu mult înainte

tuturor lucrurilor care mi se făceau
le deţineam deja cheile;

aşa că într-o zi m-am gândit că îmi trebuie
o iubită de toată ziua / şi nici nu am stat
pe gânduri / am plecat la plimbare
pe marele bulevard / pe bulevardul pardon
(chiar aşa se numeşte!)
și până la capătul lui eram convins că îmi voi regăsi
femeia / aceea pe care o visasem de mai multe ori

și chiar așa a fost / am și acum pe perete
un portret al ei în creion / unul pe care chiar

îl visasem.

2.

stăteam ascuns după crengile dudului / la înălțime
gustam dulceața
aceea lipicioasă a fructelor negre ca niște

viermi zburători

și mă închipuiam în săli mari / arhipline
câtă frunză și câtă iarbă
încercam să recit din eminescu / din scrisoarea III
era un intermezzo pe roluri / eu eram un personaj
(nu mai știu care /
dar trebuia să vorbesc foarte hotărât
ca și cum totul mi se cuvenea)
și pur și simplu /
în loc de versurile minunat gândite de el
îmi ieșeau de sub cerul gurii alte cuvinte

fără voia mea







fraze lungi / atât de lungi că trebuia
din când în când să fac pauze / să respir
iar bieții mei colegi
aveau cu toții scrise pe frunte / pe față / pe tâmple

cât se poate de clar
cuvintele acestea: „taci odată / ce ai

ai uitat rolul și te apuci să zici de la tine
ce-ți trece prin cap / o să o superi
pe doamna dobrin / abia a acceptat

să ne mai ducă doi ani

până în clasa a patra / că altfel ne păşteau
moş compas sau baba rigla
nevastă-sa

și dădeam cu toții de dracu' / înțelegi?”.

aşa este / ţineam în mână un colier

1.

aşa este / ţineam în mână un colier cu pandantiv
acesta este un pretext / fetele se strâng pe câmp /
se strigă
pentru prima oară pe nume /
nu au decât un singur nume
şi nu au decât acelaşi nume;

e o zi întunecată / nu plouă /
o înserare şi ea întunecată
se aud pe pământul reavăn / întors / paşii moi /
uşori;

(fusesem doar ucenicul unui bătrân uitat
cu toţi prietenii răsăriţi prin cimitire);

la ora nouă eram deja printre clădirile uriaşe /
te aşteptam
la rândul său ne aştepta muzeul antipa / plănuisem
o vizită la rezervaţia de fluturi;

fusesem doar ucenicul unui bătrân uitat
cu toţi prietenii răsăriţi prin cimitire
lângă care adormeam ....
.... / .... visam că
visam cu ochii deschişi / himere;

.... / .... în copilărie
desenam femei cu aripi /
nu mi le puteam închipui altfel
subţiri şi lungi .... / ....
.... / ....;

2.

aveam şi câteva versuri albe / pregătite pentru tine
puteam să le recit dacă preferam o plimbare / 1000
de cuvinte lângă cuvântul „tu” /
eram pregătit să adaug;

fusesem doar ucenicul unui bătrân uitat
cu toţi prietenii răsăriţi prin cimitire
lângă care adormeam ....
.... / .... visam că
visam cu ochii deschişi / himere;

lângă care plantam seminţe de albăstrele
pe care le aşezam prietenilor la picioare;

din copilărie priveam fiecare schimbare
a manechinului din vitrină / stătea acolo
nemişcat / era cea mai prezentabilă persoană
din oraş;

lânga el / în vază / albăstrelele eternizau;

turiştii făceau fotografii / nişte pasionaţi
făcuseră un club al admiratorilor;

nici nu puteai să te pozezi altfel;

mă aşezam pe bancă vis-a-vis / faceam
fotografiile în linişte / în tinereţe
mai multe / apoi câteva pe an / aveam
un album despre el;

aveam un album legat în piele.

3.

prin aer se aud aripi / probabil fluturi de noapte /
în înserare
se lovesc de geam / vizibilul scade / apoi creşte
odată cu luna /
curenţii de aer mişcă prezenţa spre viaţă;

hm / hm-hm-hm / e seara în care
te caut să te îmbrăţişez / hmm-hmm

vreau chiar acum / vreau chiar acum
ta-ta / ta-ta-ta / ta-ta /ta-ta
ta-ta / ta-ta-ta / ta-ta /ta-ta

o îmbrăţişare / o îmbrăţişare

hm / hm-hm-hm / e seara în care
te caut să te îmbrăţişez / hmm-hmm

imaginile zilei de ieri sunt memorate /
din când în când
revăd două-trei / ca un arhivar conştiincios /
spun „da”
şi privesc pe fereastră / nimic nu este altfel;

îi spuneam „bună sareli!”
pentru ea / eternitatea pare o întrerupere
a unei proiecţii.

Rătăciri în trecut, în povești, în umor



Noul volum de proză scurtă al lui **Ştefan Negrişan**, **Rătăciţii**, reuneşte trei nuvele: *Partida de table de la ora zece*, *Fum pe nisip* – „trilogia unei metafore”, dimensionată în *Cercul*, *Maestrul* şi *Mirajul,* şi *Rătăciţii*. Sunt proze recuperate de autor, scrise în anii ‘80 (1981, 1985, 1989, mai precis), *literatură de sertar*, cum ar veni, aducând, desigur, în formulă narativă, o realitate pe care, astăzi, o simţim mult edulcorată, fanată. Ultima, *Rătăciți*, datată 2017, cea care dă şi titlul volumului, aduce în prezentul nostru cel de toate zilele. E o fantezie cu inserţii umoreşti ce-l include pe Mircea Cărtălescu cu scrierile sale *Leviantul* şi *Zolenoid*. De aici, s-ar putea deduce unul dintre sensurile degajate de titlu: *rătăciţi* nu doar în mendrele tranziţiei, dar, mai ales, într-ale literaturii!

În prozele lui Ştefan Negrişan, această realitate a anilor optzeci are fragranţă, acuitate, relief realist, atât în privinţa atmosferei, cât şi a personajelor. Când le citeşti, dacă ai trăit acei ani, te simţi cuprins de o nostalgie iremediabilă, vorba cuiva, iar pentru cine nu i-a trăit, cei tineri, se înţelege, această proză pare un document din epoca de dinaintea comunei primitive...

Nu actualitatea lipseşte acestor proze, reunite în metafora *rătăciţi*, cât abaterea de la orizontul de aşteptare al cititorului actual, cititor care ar putea considera cartea aceasta tot un obiect aparţinând amintitei perioade, el, în măsura în care mai există..., fiind disputat astăzi de cu totul alte *trenduri* care-l sorb doar în prezentul viu.

Partida de table de la ora zece surprinde fundalul comunist cu marotele lui – dreptul la muncă, la locuinţă, de exemplu, pentru ca apoi, pe un cerc decupat, să sugereze viaţa până la limita alienării a unor indivizi într-un cămin de nefamilişti. Scriitorul adoptă formula narării obiective în spiritul realismului, desigur, nu socialist, aducând în peniţă profiluri umane, destine, întâmplări, situaţii ce constituie, literar, o existenţă în limitele unei societăţi ce promova idealul omului nou şi lupta pentru făurirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate, inducând tuturor spiritul civic, ca-n cazul lui Ghiţă, „portar în exerciţiu”, deranjat permanent de *partida de table*, derulată, zilnic, la ora zece.

Comicul situaţiei derivă din hiperbolizarea întâmplării până la exacerbarea absurdă, care, explicată de portarul Ghiţă într-o reclamaţie, atinge apogeul catastrofei globale şi cotele ilarităţii: partida de table de la ora 10 dăunează grav educaţiei tinerilor, fiind, prin repetabilitate, ca nişte adevărate „acte de sabotaj”! Argumentele lui ţin de cel mai pur delir al absurdului socialist: „...formează un tineret greşit şi dăunător patriei”, inhibă „simţul datoriei” şi provoacă „dezordinea morală”, favorizând „paraziţii de corp insectele numite purici...”!

Fum pe nisp (Trilogia unei metafore) abandonează descripţia realistă, optând pentru un fantastic magic, permis de spaţiul epic contaminat de mit al Dobrogei literare. Fundalul larg rămâne acelaşi, România comunistă, dar, în afara unei relatări la limita maliţiei şi satirei, coboară într-o lume în care mitul supravieţuieşte deopotrivă cu încrederea oamenilor în posibilitatea de a orienta altfel întâmplările existenţei. Mottourile din legenda Meşterului Manole ar putea indica o temă estetă, implicând o tipologie adiacentă personajului.

Orăşelul Peaga este spaţiul mitic al unor experienţe miraculoase, spaţiu care atrage şi fascinează. Moş Bedin aparţine acestui loc, preluându-i poveştile şi eresurile, asigurând pentru *străin* legătura necesară cu trecutul. Străinul care vine într-o toamnă târzie, „într-o miercuri de noiembrie, pe la începutul lunii”, este un evadat dintr-o altă lume, căutând-o pe aceasta pentru promisiunea magicului. *Turnul* pe care îl caută ar reprezenta, prin verticalitate, aspiraţia spre transcendere, sugerând o *ieşire* din absurd, prin redescoperirea ruinelor trecutului şi relegarea lor într-o durată a normalităţii, a înţelesului.

Maestrul, a doua metaforă, realizează în acest spaţiu real-fantastic, Peaga, o diagramă, în note sarcastic-ironice, a avatarurilor „maestrului”, Văileanu Tudorel, sastisit de inspiraţie şi talent, aflat în căutarea formulei magice, văzându-şi, „ca orice nemuritor”, limpede viitorul de artist al cuvântului, fiind convins, în stil ironic-postmodernist, că „un artist absoarbe în substanţa proprie alt artist”. *Turnul*, acum prototip al operei perfecte, descoperit de inginerul bizar din prima metaforă, îl apasă şi îl striveşte, aneantizându-l. Recunoscându-se „pigmeu”, „vierme neputincios”, el distruge turnul care-i lua iluzia creaţiei perfecte.

Mirajul diversifică tema aducând, prin acelaşi motiv al străinului, ideea captivităţii într-un univers, atunci când fascinaţia cuprinde din toate părţile. Nicu Băltean, ardelean de 22 de ani, ajuns cu trenul în labirintul acestui spaţiu, la Peaga, pentru a vedea turnul, rămâne captiv, atras irezistibil de mirajul creaţiei.

Sensul celor trei *metafore* se concentrează, în ideatica şi mistica creaţiei, în reprezentare artistică românească, pe procesul de elaborare şi de receptare, răsfrângând etapele mitului creaţiei din legenda Meşterului Manole.

Registrul ironiei este preferat de autor şi în *Rătăciţi*, unde tema este tot creaţia, de data aceasta, a unui autor ilustru, Mircea Cărtălescu, citit nu doar de criticul Grebluţă, ci şi de anonimi nepricepuţi, naivi, dar conştiincioşi, care citesc „fiecare pagină de două ori”, chiar de „trei ori”. *Zolenoidul* este peste tot: la clubul de lectură, pe noptieră „sub o revistă de sport”, înţepenit de junghiul domnului Iernu, care va sfârşi de stop cardiorespirator „peste paginile de unde probabil abia începea romanul”..., în braţele adolescentelor sau ale domnului Tudose care s-a prăvălit pe scări sub „greutatea fără măsură a cărţii”, urmându-l pe domnul Greblea, căzut şi el pe frontul lecturii!

Scriitura lui Ştefan Negrişan are gradul ei de autenticitate şi de expresivitate, întreţinut de această ironie subtilă, umbra permanentă a prozelor în acest volum, într-un echilibru al proporţiilor bine asezonat cu ingredientele unei proze incitante.

Ana DOBRE
21 aprilie 2018

ARTE POETICE
■ Nr. 51
■ Mai 2018
Cafeneaua literară

Jean COHEN

Structura limbajului poetic

Funcția poetică





Ipoteza pe care am susţinut-o în timpul analizei noastre poate fi rezumată în două puncte:

1. Diferenţa dintre proză şi poezie este de natură lingvistică, adică formală. Ea nu se găseşte nici în substanţa sonoră, nici în substanţa ideologică, ci în tipul particular de relaţii pe care poemul le instituie între semnificant şi semnificat, pe de o parte, şi între semnificaţi, pe de altă parte;

2. Acest tip particular de relaţii se caracterizează prin negativitate, fiecare dintre procesele sau „figurile" care constituie limbajul poetic în specificul său fiind un mod, ce diferă în funcţie de niveluri, de a încălca codul limbajului normal.

Am încercat să aducem la acest al doilea punct o verificare statistică, comparând statistic, pe de o parte, poezia cu proza şi, pe de altă parte, poezia cu ea însăşi, în trei momente din istoria sa.

Acest tip de dovadă nu poate să nu ridice două obiecţii care pot fi rezumate într-o singură formulă: frecvenţa decalajelor din poezie nu dovedeşte că ele reprezintă condiţia atât necesară, cât şi suficientă a faptului poetic. Pentru a dovedi că este necesară, va trebui să se arate că nu există poezie fără decalaj; pentru a dovedi că este suficientă, va trebui să se arate că nu există decalaj fără poezie. La prima obiecţie, nu ne este posibil să răspundem într-un mod riguros satisfăcător.

Pentru aceasta, ar fi necesar să fi terminat studierea poeticii. Şi suntem încă departe de finalizare. Am studiat doar un mic eşantion de figuri, probabil cele mai tipice şi mai răspândite, care însă reprezintă doar o fracţiune din figurile posibile. Oricui îi este perfect permis să producă texte în care nu se regăseşte niciuna dintre figurile studiate de noi. Texte fără metrică, fără rimă, fără impertinenţă, fără redundanţă, fără inversiune, totuşi autentice poetic. Dar asemenea argumente nu ar fi, la rândul lor, convingătoare decât dacă am fi epuizat arsenalul mijloacelor retorice de care dispune poezia. Să ne reamintim că retorica clasică a distins mai mult de două sute de figuri diferite, fără ca prin aceasta să fi finalizat analiza. Din structurile duble, chiar noi am desprins figuri care nu fuseseră încă identificate de ea. Şi faptul că un simplu pronume poate ascunde o figură ar trebui să ne avertizeze asupra unor texte aparent inocente.

În rest, din motive pur practice, analiza noastră s-a limitat la cele mai scurte segmente ale discursului, în majoritatea cazurilor la sintagma binară. Or, sintagma este preluată din fraza care se încadrează în discurs. Apar atât de multe seturi concentrice ale căror legi de organizare sunt complexe şi încă foarte puţin înţelese. Numai cunoaşterea codului total care guvernează comunicarea verbală ne-ar permite să finalizăm poetica. În absenţa acestui fapt, putem să ignorăm această obiecţie, pretinzând că un text poetic apare omogen din punct de vedere *lingvistic* faţă de proză doar din cauza lipsei unei analize lingvistice suficiente. „Nu există niciun sens, nicio idee, scrie Valéry, care să nu fie rezultatul unei figuri remarcabile[(*Je disais quelquefois...*, Pléiade, p. 644.)]."

Să adăugăm că uneori am reuşit să procedăm la obţinerea contra-dovezii, arătând că este suficient să se restabilească codul pentru a elimina poezia, de exemplu în versul lui Vergilius: *„Ibant obscuri ...*"

Este adevărat că, spunând „a elimina poezia", ne referim la simţul nostru estetic personal. Traducătorii care, în ciuda textului original, preferă să pună epitetele înapoi, în locul lor logic, au cu siguranţă un simţ poetic diferit de al nostru.

***

Rămâne cea de-a doua obiecţie. Nu vom încerca să o respingem; dimpotrivă, ne-o vom însuşi. Credem că, într-adevăr, nu este suficient să încalci codul pentru a scrie o poezie. Stilul este o greşeală, dar nu orice greşeală este stil, iar greşeala suprarealismului a fost că uneori aşa a crezut. „Pentru mine, zicea Breton, cea mai puternică imagine este cea cu cel

mai înalt grad de arbitrar, nu ascund aceasta." Această doctrină l-a făcut să sprijine scrisul automat ca tehnică a compoziției literare. După cum știm, școala a descoperit câteva dezamăgiri care ar fi fost mai grave dacă automatismul în cauză nu ar fi fost, de fapt, controlat în mod secret. În același mod, „jocul cadavrului fermecător", în mod conștient, încredințează aleatoriu sarcina de a înlătura codul. Dar pentru că se bazează pe acesta, jocul produce ca rezultat cel mai adesea absurdul şi nu poeticul. O propoziție precum „stridia din Senegal va mânca pâinea tricoloră" este poezie doar dacă s-a decis *a priori* să fie confundată cu absurditatea. Dar tocmai între cele două cazuri subzistă o diferență, pe care noi înşine am subliniat-o deja. Fraza poetică şi fraza absurdă prezintă aceeaşi impertinență, dar în prima impertinența este reductibilă, pe când în a doua, nu este. Prin urmare, din punct de vedere structural, ele sunt similare numai în sens negativ, deoarece ambele încalcă codul. Dar aceasta este doar o primă etapă a întregului mecanism. Sintagma absurdă ratează a doua fază. Acolo apare diferența și ea este de mari dimensiuni, decalajul nefiind pentru poezie decât o greşeală făcută în mod expres pentru a obține propria sa corecție.

Mecanismul de a face poetică se descompune în două etape:

1. Introducerea decalajului;
2. Reducerea decalajului.

Doar prima etapă este negativă. Dacă i-am rezervat analiza noastră, o facem pentru că, deşi reprezintă condiția necesară pentru cea de-a doua etapă, ni se pare că, până acum, a fost neglijată de specialişti. Din punct de vedere funcțional, aceasta nu este decât un mijloc de a atinge scopul, reprezentat de cea de-a doua. Indiferent de cea ce ar fi spus Poe, poezia nu este posedată de „spiritul negării". Ea nu distruge decât pentru a reconstrui. Iar rezultatul operației, precum bine bănuiți, nu este nul. Rezultă un produs net. Poemului îi este absolut necesară absurditatea, dar ea nu este gratuită. Reprezintă prețul ce trebuie plătit pentru o claritate de alt ordin. În şi prin figură, sensul este pierdut și regăsit, în același timp. Dar nu iese intact din operaţie. Pe parcurs a suferit o metamorfoză, a cărei natură urmează să ne-o explicăm.

Pentru început, trebuie să stabilim sensul cuvântului „sens". Această problemă a lui *„meaning of meaning"* este cea mai dezbătută în lingvistica contemporană. Nu vrem să riscăm să ne rătăcim în ea. Cu toate acestea, pentru a putea înțelege cele ce vor urma, trebuie să stabilim un punct de referință.

În general, cuvântul „sens" desemnează ceea ce face trimitere la semnificant. Dar, împreună cu Ogden şi Richards [(*Meaning of meaning*, Londres, Inter. Library of Psych. 1949.)], putem distinge două elemente diferite:

1. Referentul, adică „desemnatul", obiectul real considerat ca atare;
2. Referința, adică corelatul subiectiv al obiectului, fenomenul mintal prin intermediul căruia acesta este receptat.

Majoritatea lingviştilor rezervă denumirea de *sens* celui de-al doilea element. Totuși, noi credem că trebuie păstrat primul. De fapt, numai prezența sa ne permite să putem înțelege faptul că, de la proză la poezie, sensul rămâne, în acelaşi timp, identic şi diferit.

El este identic cu privire la referent. „Satelitul Pământului" și „această seceră de aur" au aceeași desemnare, trimit la același obiect care este planeta însăşi. Sensul diferă ca referință. Cele două tipuri de exprimare trimit la același obiect, dar suscită două moduri diferite de a-l recepta, două moduri diferite de „conştientizare". Prin urmare, dacă prin „sens" se înțelege obiectul, atunci „satelitul Pământului" și „această seceră de aur" au același sens. Dacă, dimpotrivă, se înțelege modul subiectiv de receptare a obiectului, atunci cele două exprimări au sensuri diferite, pe care le putem denumi „sens prozaic" și „sens poetic".

Rămâne să lămurim natura acestei distincții. Se observă însă că problema depăşeşte cu mult cadrul strict al lingvisticii. Nu mai este vorba de mesajul în sine, ca sistem de semne, ci de efectul produs asupra receptorului. Problema nu mai priveşte structura limbajului, ci funcția acestuia, iar această problemă ține mai mult de psiholingvistică decât de lingvistica propriu-zisă, la care am vrut să ne limităm studiul. Prin urmare, dacă abordăm aici această problemă fundamentală, o facem pentru a nu rămâne cantonați la faza negativă a unui proces care comportă şi o fază pozitivă, cea dintâi nefiind decât instrumentul. Sperăm să facem din această a doua fază obiectul viitoarelor noastre cercetări și ne vom limita aici în a-i atesta existența.

Se ştie că majoritatea lingviştilor sunt de acord să-i recunoască limbajului o polivalență funcțională. Fără îndoială că sunt în dezacord cu privire la numărul şi valoarea acestor diferite funcții. Ei sunt totuşi în consens spre a le atribui cel puțin două, corespunzătoare celor două componente clasice ale vieții psihice: viața intelectuală și viața afectivă. [(Vechea retorică distingea două funcții principale: 1) „rem docere" (a învăța); 2) „impeliere ánimos" (a produce emoții). Această dublă funcțiune o găsim în clasificările lui Bühler (1933) și ale lui Ombredane (1939 și 1944).)].

Prima este funcția uzuală a limbajului scris. Potrivit autorilor, aceasta este funcțiunea „intelectuală" sau „cognitivă" sau „reprezentativă" etc. În spatele acestei multitudini de denumiri se observă cu uşurință un conținut univoc. Fără îndoială, acest vocabular ascunde o imprecizie. Nu este uşor de spus care este reprezentarea sau ideea sau conceptul. Dar, cel puțin, poate fi definită, şi aceasta este tot ce contează aici, prin opoziție cu cealaltă funcție denumită — iar aici vocabularul variază mai puțin — „afectivă" sau „emoțională". Prin aceasta trebuie înțeles că ideii îi lipseşte latura afectivă. Ideea este neutră din punct de vedere afectiv; ea informează dar nu ne emoționează. Pentru a desemna cele două tipuri de sensuri, vom folosi termenii mai comozi „denotație" și „conotație". E de la sine înțeles că denotația și conotația au același referent și sunt opuse numai în plan psihologic, denotația desemnând răspunsul cognitiv, conotația răspunsul afectiv, declanşate de două expresii diferite ale aceluiaşi obiect.

Funcția prozei este denotativă, funcția poeziei este conotativă. [(Cu această rezervă, pe care am semnalat-o deja, că aici este vorba de o distincție polarizată. Proza ştiinţifică se apropie de polul denotativ, în timp ce poezia se apropie de polul conotativ.)]. Această teorie conotativă a limbajului poetic nu este nouă. De fapt, astăzi o regăsim cam peste tot, deja Valéry făcea distincția: „Două efecte ale exprimării prin limbaj: transmiterea unui fapt — producerea unei emoții. Poezia este un compromis sau o anumită proporție a acestor două funcții [(*Je disais quelquefois*..., Pléiade, p. 650.)]". I.A. Richards este mai categoric. El declară (*Principles of Literary Criticism*) că poezia este „forma supremă a limbajului emoțional" (the supreme form of emotive language). Iar Carnap, tot atât de clar (*Philosophy and Logical syntax*): „Scopul unui poem în care apar cuvintele „rază de soare" și „nor" nu este să ne informeze cu privire la fenomene meteorologice, ci să exprime anumite emoții ale poetului și să stârnească în noi emoții analoge [(Vezi şi S. Langer (*Feeling and Form*) care extinde teoria la întreaga frumusețe: « Beauty is expressive form », p. 396.)]".

Acest ultim citat exprimă foarte bine concepția pe care o avem şi noi. Îi vom adăuga, totuşi, o precizare. Emoția provocată de un poem merită acest nume, pentru că este o simțire efectivă, pe care o putem clasifica în una din marile

categorii ale vieţii emoţionale: bucurie, tristeţe, teamă, speranţă etc. Dar între aceste emoţii reale, aşa cum le resimţim în viaţa de zi de zi, şi emoţiile poetice, în simţirea însăşi există o mare diferenţă, de tip fenomenologic. În timp ce emoţia reală este trăită de „eu" ca una din stările sale interioare, emoţia poetică este pusă pe seama obiectului. Tristeţea reală este resimţită de subiect în modul „eu sunt" ca pe o modificare a lui însuşi, pentru care lumea rămâne cauza exterioară. Spre deosebire, tristeţea poetică este percepută ca o calitate a lumii. Un cer de toamnă este trist, aşa cum este cenuşiu. Despre prima am putea spune că este „subiectală", despre a doua că este „obiectală". Mikel Dufrenne, pentru a marca mai bine diferenţa îi rezervă denumirea de „sentiment". „A simţi, ne spune el, însemnă a încerca un sentiment nu ca o stare a fiinţei mele, ci ca pe o proprietate a obiectului [(*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., t. II, p. 544.)]". Este, prin urmare, o modalitate a conştientizării obiectelor, un mod original şi specific de a recepta lumea. Prin urmare, emoţia poetică nu se adaugă dinafară imaginii obiectului. Ea este imanentă imaginii şi constituie ceea ce am putea denumi „imaginea afectivă" a obiectului. Aşadar, putem avea două imagini sau reprezentări distincte, din punct de vedere psihologic, ale aceluiaşi obiect, care constituie cele două tipuri de semnificaţii induse de cele două tipuri de limbaj.

Nu încape îndoială că reprezentarea afectivă există în afara limbajului. Pe bună dreptate, Hegel declara că: „ ... Din moment ce cuvintele nu sunt decât semne ale reprezentărilor, adevărata origine a limbajului poetic nu trebuie căutată nici în alegerea cuvintelor, nici în modul asocierii acestora pentru a forma propoziţii şi fraze, nici în sonoritate, ritm, rimă etc., ci în modalitatea reprezentării [(*Esthétique*, trad. Jankélévitch, Aubier, t. III, p. 50.)]". Totuşi, este adevărat că această „modalitate a reprezentării" este ea însăşi provocată de un anumit limbaj. Reprezentarea afectivă nu este efectul exclusiv al poemului. Alte arte, şi chiar natura însăşi, sunt capabile să o inducă, motiv pentru care în introducere ne-am rezervat posibilitatea unei poetici a lucrurilor. Dar, cel puţin, poemul este inductorul cel mai eficace şi de aceea putem denumi „poetic" modul conştiinţei, al cărui instrument privilegiat este. Să spunem că ceea ce numim poem este tocmai o tehnică lingvistică de producere a unui tip de conştiinţă pe care spectacolul lumii nu îl produce în mod obişnuit.

Dacă realitatea unui astfel de mod de reprezentare nu poate fi pusă la îndoială, a face din el baza semanticii poetice prezintă totuşi unele inconveniente destul de grave, în special cu privire la o estetică care se vrea ştiinţifică. În general, orice definiţie spirituală a sensului este privită cu suspiciune în zilele noastre. Şi pe bună dreptate, atunci când este vorba de fenomene afective. Acestea lasă prea mult loc subiectivismului, sensului nepotrivit al cuvântului. Fără îndoială că aceste calităţi afective sau „expresive" ale lucrurilor sunt reale, dar cât de greu este să le descrii sau să le clasifici! Când vorbim de „tristeţea" unui cer cenuşiu, este acest cuvânt mai mult decât o metaforă? Fără îndoială că ceea ce resimţim este mai aproape de bucurie sau de mânie, dar rămâne ceva nespus, o tonalitate proprie şi incomparabilă, pe care termenii generici ai vocabularului afectiv nu l-ar putea defini. Aceste calităţi ar trebui numite prin referire la obiectele lor, cum se face cu mirosurile; s-ar vorbi, de exemplu, de „sentiment de cer cenuşiu" aşa cu se spune „miros de trandafiri". În lipsa unui astfel de termen, nu ne rămâne decât să combinăm categoriile spre a ne apropia de individualitate fără a putea, după cum bine se ştie, să o atingem vreodată. Cum corect o subliniază Étienne Souriau: „Dintr-un anumit punct de vedere, fiecare operă demnă de o atenţie estetică poartă în ea o savoare care îi este proprie. Critica se va strădui ca, printr-o acumulare de epitete, să-i dea un calificativ acestei savori. Va invoca o melancolie tandră sau o stranietate sălbatecă şi înflăcărată sau o măreţie bogată şi solemnă. Însă aceste demersuri analitice nu trebuie să ne mascheze caracterul *sui generis* şi ireductibil al unei savori, al unei atmosfere, al unei *„Stimmung*", a cărei calificare verbală, prin inutila multiplicare a epitetelor, nu poate surprinde fizionomia proprie în unicitatea sa originală [(*Les catégories esthétiques*, Centre de documentation sociales, p. 4.)]". Să ţinem minte această atenţionare. Sub rezerva pe care o implică, în lipsă de ceva mai bun, vom folosi aceste combinaţii de epitete care pot, dacă nu să definească, cel puţin să îi evoce aceste „savori" celui care le va fi resimţit.

Un al doilea inconvenient decurge din variabilitatea indiscutabilă a răspunsurilor afective. Cu toţii vedem cerul cenuşiu. Dar este el trist pentru toată lumea? Chiar şi în mediile cultivate există fiinţe care rămân oarbe faţă de expresivitatea lucrurilor. Şi chiar şi atunci când sunt sensibile la aceasta, tonalitatea afectivă proprie a răspunsului, pentru acelaşi stimul, diferă mult, în funcţie de caracter şi de moment. Oare, atunci când trece de la sensul prozaic la sensul poetic, limbajul nu riscă să-şi piardă consistenţa semantică? Dincolo de un anumit nivel de polisemie, limba nu mai poate să funcţioneze.

Este posibil ca un astfel de argument să fie amplificat în mod artificial. Să aplicăm, pentru început, condamnarea primului punct. Cei orbiţi afectiv nu aduc nici o dovadă împotriva realităţii calităţilor afective, la fel cum orbii senzoriali nu o fac contra realităţii culorilor. Mai mult decât orice alt gen literar, poemul se adresează acelora pe care anglo-saxonii îi denumesc *„the right reader"*. Dacă poemul nu este înţeles de toţi, nu este vina poemului. Aşa cum nici un text ştiinţific nu are vreo vină dacă rămâne obscur pentru mulţi. Există o „inteligenţă poetică" care, ca şi cealaltă, este un dar al naturii, cu diferenţa că aceea depinde de ceea ce era denumit cu un cuvânt depăşit, dar încă sugestiv, „inima" sau capacitatea de răspuns emoţional la spectacolul lumii. [(R. Ruyer, care opune „semnificaţia" şi „expresivitatea", ne spune că prima este „epicritică" iar a doua „protopatică, adică mai primitivă, mai frustă, de nivel inferior, legată de diencefal, în timp ce semnificaţia este legată de cortexul cerebral". «L'expressivité », în Revue de Métaphysique, 1955.)].

În ceea ce priveşte variabilitatea acestor răspunsuri, se pare că provine din experienţe recente şi că este mai puţin extinsă decât apărea la o primă vedere. Asocierile culoare-sentiment şi, mai ales, muzică-sentiment, se dovedesc, la subiecţii testaţi, a fi de o consistenţă indiscutabilă. [(Cf. mai precis K. Hevner, *„Experimental studies of the elements of expression in music"*, în Amer. J. of Psychol., 1936, şi R. Frances, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958, lucrare în care sunt discutate pe larg fundamentele psihologice ale asocierilor perceptivo-afective.)]. La fel se întâmplă şi cu fenomenul de sinestezie definit de Warren: „A phenomenon characterizing the experiences of certain individuals, in which certain sensations belonging to one sense or mood attach to certain sensations of another group and appear regurlarly whenever a stimulus of the latter occurs {N.T.: Un fenomen care caracterizează experienţele anumitor indivizi, în care anumite senzaţii, ce aparţin unui simţ sau unei stări de spirit, se ataşează anumitor senzaţii ale altui grup şi apar în mod regulat ori de câte ori apare un stimul al acestuia din urmă.} [(*Dictionary of Psychology*, Boston, 1934)]." Asocierea culori-sunete, în special, pare a fi larg răspândită şi se observă doar mici variaţii de la un individ la celălalt, cel puţin în interiorul unui anumit grup socio-cultural. Am văzut care este rolul sinesteziei în procesul metaforic. Asocierea de senzaţii diferite

este cu siguranţă datorată similitudinii rezonanţelor lor afective. Există un soi de „cenestezie externă" care îi conferă fiecărui sensibil „expresivitatea" sa, tonalitatea sa emoţională, şi aceste tonalităţi pot fi identice sau asemănătoare pentru cei sensibili în registre diferite. Experienţa arată că „subiecţii umani au tendinţa să asocieze, pe de o parte, tot ce este luminos, ascuţit, dur, înalt, uşor, rapid, tăios, strâmt şi aşa mai departe, într-o lungă serie şi, pe de altă parte, invers, tot ce este întunecat, cald, moale, dulce, spumos, scund, greu, lent, grav, larg etc. unei alte serii lungi" [(Whorf, *Language, Thought and Reality*, citat de JAKOBSON, Essais, p. 242.)].

În ceea ce priveşte stimulii verbali, puterea lor emoţională este aceeaşi cu a lucrurilor pe care le desemnează. Ele pot, cel mult, să adauge efectul substanţei sonore care are propria sa expresivitate. Acest aspect ar merita o amplă discuţie. Noi însă nu o vom deschide aici, pentru a nu complica analiza. Vom spune numai că dacă efectul semnificantului este real, acesta rămâne totuşi secundar. Semnificatul primează.)] Cuvintele sunt, după cum spunea Hegel, „semnele reprezentărilor" şi nu au altă putere decât să le cheme spre conştiinţa receptorului. Dar, după cum am văzut, există două tipuri de reprezentări, iar fiecare cuvânt are, virtual, puterea să-l evoce pe unul sau pe celălalt, în funcţie de structura mesajului în care se află. Prin urmare, fiecare cuvânt are un dublu sens virtual: denotativ şi conotativ.

În dicţionarele noastre este introdus sensul denotativ. Cuvântul este definit după calităţile „cognitive" ale referentului. Calităţile afective, sau „terţiare", nu-şi găsesc locul în dicţionare, decât la rubrica „sens figurat", atunci când cuvântul este obiectul unei metafore uzuale. Am putea, însă, să ne imaginăm un „dicţionar conotativ", în care cuvintele să fie definite pornind de la calităţile lor afective. Roşu ar însemna „excitant, violent", albastru „calm, liniştitor" etc. Bineînţeles că un astfel de dicţionar s-ar sprijini pe o bază încă puţin solidă, iar definiţiile ar risca să varieze mult de la un dicţionar la altul. Totuşi, prin metoda de „măsurare a sensului" [(Osgood, Suci şi Tannenbaum, *Measurement of meaning*, Univ. of Illinois, 2e éd., 1958.)] pusă la punct de Osgood şi colaboratorii săi, se poate spera ca acestor semnificaţii să li se aducă un fundament experimental şi, mai mult încă, să li se atribuie o valoare cantitativă.

Această metodă se sprijină pe constituirea unui „diferenţial semantic" (*semantic differential*), alcătuit din scări bipolare cu şapte grade, definite prin câte două adjective opuse: bun-rău, puternic-slab, cald-rece etc. Subiecţii sunt rugaţi să plaseze pe această scară cuvântul luat în discuţie pentru a-i măsura sensul. Analiza statistică a unui mare număr de răspunsuri permite construirea unui „spaţiu semantic cu trei dimensiuni", în care îşi găseşte locul fiecare concept. Aceste dimensiuni sunt denumite „valoare" (*evaluation*), „putere" (*potency*) şi „activitate" (*activity*). Bineînţeles că acestea trei nu delimitează sensul (*meaning*) în general, ci componenta sa conotativă. După cum observă Ullmann, a fost măsurată acea parte a sensului „usually refered to as « affective meaning » or « emotive connotation » {N.T.: la care ne referim de obicei ca "sens afectiv" sau "conotaţie emoţională"} [(*Language and Style*, Oxford, 1964, p. 125.)]". Şi, în plus, ca o mărturisire a autorilor, aceste trei dimensiuni nu au ca rezultat decât o analiză încă rudimentară. Dar, totuşi, s-a pus la dispoziţie o bază obiectivă pentru subiectivitate şi, după cum spun autorii: „Obiectivitatea priveşte rolul observatorului, nu a celui observat [(Osgood, op. cit., p. 25.)]."

***

Acum putem să ne întoarcem la timpul al doilea. Am definit figura ca un conflict funcţie-sens. Fraza poetică le atribuie acestor termeni o funcţie pe care sensul lor nu este apt să o îndeplinească. Acum această definiţie poate fi completată. Este suficient ca în această formulă să înlocuim „sens" cu „denotaţie". Sensul denotativ face ca termenul să fie incapabil să îndeplinească funcţia pe care i-o atribuie fraza. Dar conotaţia ia locul denotaţiei slăbite. Din acest moment, acordul termenilor are loc pe plan conotativ. Un fel de „logică afectivă" îi conferă norma frazei poetice. Limbajul şi-a schimbat codul. Fără îndoială că se păstrează axioma fundamentală a oricărei comunicări verbale: mesajul trebuie să fie inteligibil. Însă inteligibilitatea nu mai este de primă importanţă. Semnificantul trimite la alt semnificat. Se2 ia locul lui S1. S2 şi S1 au acelaşi referent, ceea ce asigură corespondenţa celor două coduri Dar regulile de acord nu mai sunt aceleaşi. Codul limbajului obişnuit se sprijină pe experienţa externă.

Din contra, codul limbajului poetic se bazează pe experienţa internă. El rezumă asemănările sau opoziţiile calitative terţiare, aşa cum le revelează sensibilitatea noastră. Acele *Angelus* {N.T.: referire la obiceiului romano-catolic de a se trage clopotele bisericii, în fiecare zi, la ora 12, chemând lumea la recitarea rugăciunii mariane Angelus} sunt albastre, pentru că impresia calitativă corespunzătoare acestei culori — să spunem: calm, liniştire — se acordă cu cea pe care o produc clopotele când bat de *Angelus*. Tot aşa, cornul de vânătoare este un instrument muzical, dar în chemarea sa există ceva „melancolic şi îndepărtat" care răspunde tocmai la ceea ce sensibilitatea ar putea spune despre amintiri. În poezie, ca şi în proză, predicatul se potriveşte subiectului său. Fraza poetică este, din punct de vedere obiectiv, falsă dar adevărată din punct de vedere subiectiv. Hugo spunea că poezia „constă în aceea că există ceva intim în toate". Iar Mallarmé: „... o poetică foarte nouă, pe care aş putea să o definesc cu aceste cuvinte: *pictează, dar nu obiectul, ci efectul pe care îl produce acesta.*"

Fără îndoială că o astfel de poetică lasă prea mult loc interpretării personale. Ne lipseşte acel dicţionar conotativ, în care am putea verifica validitatea predicaţiilor poetice. Dar, şi în acest caz, poetul ar urma să-şi dea acordul numai după o experimentare. Să luăm, de exemplu, metoda lui Osgood care permite măsurarea distanţei care separă, în spaţiul semantic, poziţiile ocupate de predicat şi subiect. Dacă aceste poziţii sunt identice sau foarte apropiate, aceasta ar fi, dacă nu o dovadă, cel puţin un indiciu că intuiţia poetului se întâlneşte cu cea a publicului său. De asemenea, ne-am putea gândi să aplicăm metodele clasice ale esteticii experimentale. De exemplu, metoda alegerii. Dându-le subiecţilor să aleagă, dintr-o listă de adjective, un predicat care să convină, în mod subiectiv, unui subiect dat, putem să confruntăm adevărul poetic cu criteriul clasic al adevărului obiectiv, cu diferenţa că, în acest caz, nu ar fi vorba de acordul spiritelor ci al sensibilităţilor. Cu toate acestea, oricare ar fi rezultatul acestor experienţe, nu trebuie să confundăm subiectivitatea cu „arbitrarul", pentru a-l cita pe Breton. În limbajul său, poetul ascultă de evidenţa sentimentului care este pentru el la fel de constrângătoare ca evidenţa empirică. [(Pentru unii, această evidenţă este fondată. Subiectivitatea este racordată la subiectivitatea profundă a fiinţei. Dar aceasta este o discuţie care priveşte metafizica şi nu poetica.)]. Iată de ce putem vorbi despre un cod. Poetul nu se lasă furat de cuvinte. El exprimă un adevăr care nu este absurd decât cu privire la codul obiectiv, şi care aşa trebuie să şi fie, pentru că acest cod nu îi permite altui cod să-i ia locul. Éluard spune:

Pământul e albastru ca o portocală.
Nicio greşeală cuvintele nu mint.

Putem subscrie la această afirmaţie, cu condiţia să le dăm cuvintelor sensul lor conotativ, în lipsa căruia primul vers ar cădea în absurd.

Poezia se defineşte în raport cu cele două coduri: negativ în raport cu unul din ele, pozitiv în raport cu celălalt. De aceea, ea are două elemente opuse: 1. proza - care respectă codul denotativ; 2. absurdul - care le încalcă pe ambele. [(Putem aplica binarismul ierarhizând opoziţiile. Poetica şi absurdul sunt opuse ca reductibilul ireductibilului, ansamblul opunându-se, ca decalaj, prozei văzute ca normă.)]. Numai fraza poetică satisface dubla cerinţă care o defineşte: să nu respecte una din ele şi să o respecte pe cealaltă. Ceea ce am figurat în tabelul de mai jos:

FRAZA	PERTINENŢA	
	Conotativă	Denotativă
Prozaică	—	+
Absurdă	—	—
Poetică	+	—

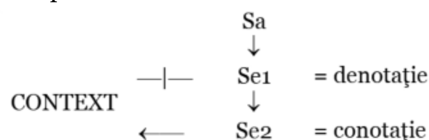
După cum se vede, nu toate combinaţiile posibile figurează în acest tabel. Lipseşte elementul simetric pentru „absurdă", adică fraza notată de două ori pozitiv. Dar o astfel de frază nu există. Dacă, într-adevăr, poezia este făcută din figuri şi dacă figura reprezintă o violare a codului denotativ - teorie la care se rezumă analiza noastră - atunci rezultă că negativitatea denotativă este condiţia *sine qua non* a pozitivităţii conotative. Conotaţia şi denotaţia sunt antagoniste. Răspunsul emoţional şi răspunsul intelectual nu se pot produce în acelaşi timp. Ele sunt antitetice şi, pentru ca prima să se ivească trebuie ca a doua să dispară. Într-o exprimare ca „cer albastru" conotaţiile nu sunt în dezacord şi formula ar putea fi notată ca pozitivă privind o dublă pertinenţă. Dar, pentru ca aceste conotaţii să se acorde, mai trebuie ca ele să se şi actualizeze. Dar asta nu o pot face decât dacă *denotaţiile* le cedează locul. Dar nu este cazul în această exprimare, care este pertinentă din punct de vedere denotativ, motiv pentru care ea rămâne proză.

După cum am mai spus-o, scopul figurii este metafora. Decalajul sintagmatic nu este creat decât pentru a suscita decalajul paradigmatic. Însă metafora poetică nu este o simplă schimbare de sens, ea este o schimbare a tipului sau naturii sensului, o trecere de la sensul noţional la sensul emoţional. Din acest motiv, nu orice metaforă este poetică. Dacă Se2 este o parte din Se1, schimbarea de sens rămâne la nivel denotativ. A fost schimbat sensul, dar nu limba.

Răspunsul rămâne noţional. Asta se întâmplă cu metaforele ştiinţifice. Dacă despre electron se spune că este „planetar", sensul metaforic al acestui termen este constituit de o caracteristică ce aparţine denotaţiei termenului. Din sensul denotativ global al cuvântului „planetă": „corp ceresc care se roteşte în jurul Soarelui" (Larousse), este extrasă caracteristica: „corp ... care se roteşte în jurul ...". Pertinenţa este restabilită, însă în interiorul aceluiaşi univers semantic, cel al denotaţiei, adică al prozei. Prin urmare, pentru a putea apărea conotaţia, adică poezia, trebuie ca Se1 şi Se2 să nu aibă nici un element comun. Atunci, şi numai atunci, în lipsa oricărei analogii obiective, apare analogia subiectivă, semnificatul emoţional sau sensul poetic. Aşa cum am arătat, astfel se explică faptul că poezia modernă a recurs atât de mult la „metafora îndepărtată" şi, pentru a o face, şi-a bazat impertinenţa pe „primitivii" limbii. Într-adevăr, prin simplitatea şi comprehensibilitatea lor, aceşti termeni exclud orice posibilitate de identitate parţială cu un alt termen şi nu pot prezenta decât analogii intrinseci, la nivelul răspunsului subiectiv emoţional.

Dacă poezia modernă foloseşte atât de mult termeni senzoriali, dar în special denumiri de culori, aceasta nu se datorează - să zicem, nu se datorează numai -, cum s-a crezut, dorinţei de a introduce concretul în universul poetic. Multă vreme i s-a atribuit metaforei funcţia de trecere din abstract în concret [(M. Marouzeau definea astfel metafora „procedeu de exprimare considerat ca un transfer în concret a unei noţiuni abstracte ..." (.*Lexique de terminologie linguistique*. Paris, Geuthner, 1943.))]. În realitate, multe metafore substituie concretul concretului. De exemplu: *păr albastru* (Baudelaire), *ochi blonzi* (Rimbaud), *cer verde* (Valéry), etc. Adevărul este că acel cuvânt care denumeşte culoarea nu trimite la culoare. Sau, mai curând, nu trimite la ea decât într-o primă etapă. Apoi, culoarea însăşi devine semnificantul unui al doilea semnificat de natură emoţională. Când Mallarmé spune „Angelus albastre", aici nu există nicio „imagine", de altfel imposibil de imaginat, ci doar un procedeu de stimulare a unui răspuns emoţional care nu poate fi obţinut în alt fel. Poetul nu încearcă să „picteze" iar metafora nu este mai mult „pictură" decât este versul „muzică". Metafora poetică este o trecere de la limbajul denotativ la limbajul conotativ, trecere obţinută prin deturnarea unui cuvânt care îşi pierde sensul la nivelul primului limbaj spre a-l regăsi la nivelul celui de-al doilea.

În fine putem simboliza întregul proces poetic cu figura noastră din capitolul al III-lea, atribuind celor doi semnificaţi valorile respective:



Repetăm că teoria conotativă a limbajului nu este originală. Cei care o susţin consideră, în general, cele două semnificaţii ca fiind independente. Aceasta apare cu claritate în pasajul următor al lui Richards: „În limbajul ştiinţific... conexiunile şi relaţiile între referenţe trebuie să îi aprţină tipului pe care noi îl numim logică ... Însă pentru folosirea lor emoţională nu este necesară aranjarea logică. Aceasta poate reprezenta adesea un obstacol. Pentru că important este ca seria de atitudini datorate referenţelor să aibă propria lor organizare, propria intercomunicare emoţională, iar aceasta adesea nu depinde în niciun fel de relaţiile logice ale referenţelor care produc aceste atitudini [(Principles, p. 268.)]." Se observă că ceea ce autorul denumeşte „aranjare logică", în limba noastră „pertinenţă denotativă", poate să însoţească, sau nu, „utilizarea emoţională". Aceasta este, ne spune el, „adesea un obstacol". Ceea ce implică faptul că nu este unul în mod necesar.

Tocmai cu privire la acest punct capital ne despărţim de concepţiile general admise de teoriile emoţionale ale poeziei. Semnificaţia emoţională este antitetică semnificaţiei intelectuale şi, în consecinţă, trebuie, în mod necesar, „să o împiedicăm" pe acesta pentru a asigura triumful aceleia.

Nu e mai puţin adevărat că antagonismul între cele două semnificaţii, dacă decurge logic din rezultatele analizei noastre, nu constituie, totuşi, un fapt evident prin sine însuşi. Nu se vede de ce, *a priori*, cele două tipuri de răspunsuri nu ar putea să apară în acelaşi timp. Aceasta este o problemă a cărei soluţie, credem noi, ar fi susceptibilă să arunce ceva lumină asupra comportamentului profund al funcţiei lingvistice.

***

Până acum nu ne-am făcut raţionamentele decât în cadrul frazei predicative. Rămâne să examinăm modul în care

etapa a doua funcţionează în celelalte tipuri de figuri. Principiul general rămâne acelaşi: înlocuirea sensului conotativ cu sensul denotativ acordă termenul asupra căruia figura îşi exercită funcţia.

În ce priveşte determinarea, am arătat deja mai devreme că decalajul este reductibil printr-o dublă schimbare, întâi gramaticală şi apoi lexicală. Epitetul redundant a fost denumit astfel pentru că este incapabil să îndeplinească funcţia distinctivă ce îi este atribuită epitetului. Pentru a reduce decalajul, epitetul nu poate juca rolul unei circumstanţe de timp, de cauză sau de concesie etc. Atunci conotaţia preia rolul şi îi redă adjectivului funcţia sa. Imaginea afectivă a „asprimii" este cea a unui fel de „duritate feroce". Adjectivul poate să ia atunci o funcţie cauzală: el explică acel umblet persistent şi implacabil al elefanţilor în acest univers de imobilitate şi de moarte, care este deşertul, după cum îl vede poetul.

Decalajele gramaticale se reduc în acelaşi fel. După cum am văzut, inversiunea epitetului îi conferă un sens generic. În „părul blond", adjectivul distinge o specie dintre celelalte; în „blondul păr", adjectivul se aplică la întreaga extensie a substantivului, ca şi când orice podoabă capilară, prin natura ei, ar fi blondă. Ceea ce, să o spunem încă o dată, este fals dacă „blond" îşi păstrează sensul denotativ şi este adevărat dacă conotează o nuanţă de frumuseţe luminoasă şi fragilă, ce exprimă esenţa feminităţii, pentru care părul însuşi este simbolul. Ca şi cum, în mod paradoxal, femeia cu păr castaniu nu ar fi pe deplin feminină sau ca şi cum părul său negru ar ascunde o blondeţe secretă. O absurditate în ochii raţiunii şi, dimpotrivă, un lucru evident pentru inima poeţilor, cel puţin a acelora, şi aceştia au fost numeroşi, care au dedicat un cult blondeţii.

Dar să trecem, în sfârşit, la versificaţie. Am arătat că trăsăturile versificării: rima, metrul, ingambamentul etc. nu sunt simple figuri fonice, ci ele exercită o funcţie semantică. Rima, ca să începem cu ea, este un semnificant. Conform principiului paralelismului fono-semantic, omonimia semnifică o sinonimie. Cuvintele care se aseamănă prin sunet trebuie să se asemene şi ca sens. Acest efect semantic al rimei a fost semnalat de multe ori [(Cf. în special Wimsatt, *The verbal Icon*, Lexington, 1954.)]. În acest sens, Jakobson scria: „Chiar dacă rima îşi sprijină definiţia pe recurenţa regulată a fonemelor sau grupurilor de foneme echivalente, ar însemna să comitem o simplificare abuzivă dacă am trata rima numai din punct de vedere al sunetului. Rima implică în mod necesar o relaţie semantică între unităţile pe care le leagă [(*Essais*, p. 233.)]." Rămâne de lămurit natura acestei relaţii semantice. Or, noi am văzut că era vorba de o relaţie *negativă*. Pe parcursul evoluţiei sale, rima a devenit tot mai bogată şi din ce în ce mai puţin gramaticală. Cu cât asemănarea între sunete creşte, cu atât asemănarea sensurilor scade. În capitolul dedicat versificării, am rămas la acest aspect negativ al relaţiei fono-semantice şi, în consecinţă, am tras concluzia existenţei unei intenţii deliberate de a confuziona mesajul. Însă această voinţă nu este gratuită. Versificarea nu confuzionează decât mesajul denotativ pe când principiul paralelismului, violat în acest plan, se regăseşte în plan conotativ. Disfuncţionalitatea limbajului poetic nu este întotdeauna doar inversul unei funcţionalităţi de alt ordin. Rima constituie, şi ea, un mecanism în doi timpi, pe care îl putem ilustra în schema următoare (în care notăm sensul denotativ cu Sd şi sensul conotativ cu Sc):

1)	Sa1	=	Sa2
	↓		↓
2)	Sd1	≠	Sd2
	↓		↓
3)	Sc1	=	Sc2

Se observă că paralelismul este desfiinţat între etajele 1 şi 2 dar este restabilit între 1 şi 3. Ocolul pe la etajul 2 este necesar deoarece, o mai spunem încă o dată, Sc nu se actualizează decât dacă Sd îi cedează locul.

Să vedem acum pe un exemplu cum funcţionează mecanismul. În aceste două versuri ale lui Baudelaire:

Copila mea şi soaţă,
Gândeşte cu dulceaţă

avem ca rimă două cuvinte care nu au nicio înrudire semantică denotativă. Dulceaţa este o calitate a spiritului, soaţa un membru al familiei şi nu există nicio implicare reciprocă între aceste două noţiuni. Similitudinea lor sonoră nu este decât un accident al limbajului, pe care rima îl subliniază în mod înşelător. Dar, şi de această dată, adevărul afectiv vine să corecteze eroarea noţională. Dacă „soţirea" conotează o valoare, resimţită ca atare, de intimitate şi de iubire, atunci e adevărat că orice soaţă este dulce şi, reciproc, că orice dulceaţă este „soţioasă". Semantismul rimei este metaforic [(Iată că şi afirmaţia lui Mallarmé: „versul compensează lipsurile limbilor" se dovedeşte a fi adevărată.)]. Similitudinea fonică joacă acelaşi rol cu raportul predicativ şi, în cazul acesta, am putea vorbi despre o impertinenţă a limbii care cere cu tărie aceeaşi reducere. De altfel, în acest exemplu privilegiat asistăm la o remarcabilă convergenţă a celor două figuri. Ecuaţia pe temă gramaticală „copilă = soaţă" este falsă, aşa cum este şi ecuaţia pe tema sunetului: „soaţă = dulceaţă". Însă transmutarea sensului le conferă celor trei termeni o echivalenţă semantică ce justifică dubla ecuaţie.

Să măsurăm excepţionala dificultate a unei asemenea rime. Ea trebuie să satisfacă o triplă exigenţă: să adauge 1) la similitudinea sonoră 2) o eterogenitate denotativă 3) compensată de o omogenitate conotativă. Rima de acest tip, pe care am putea-o denumi „rimă motivată" nu este prezentă pretutindeni. Ba chiar este relativ rară, după părerea noastră, rima mulţumindu-se de regulă cu funcţia sa fonică de întărire a metricii. Tocmai datorită rarităţii sale, atunci când apare, ea exercită un efect incomparabil. Să judecăm această situaţie în *Sonetul lebedei* (*Sonnet du Cygne*) al lui Mallarmé, ale cărui prime catrene ne dau această rimă triplă, cu trei foneme (N.T. - pe care le las în original, traducerea distrugând efectul):

ivre
délivre
vivre

care adaugă bogăţiei şi non-gramaticalităţii o remarcabilă convergenţă conotativă. Principiul lui Banville: „veţi face să rimeze între ele, pe cât va fi posibil, cuvinte foarte asemănătoare, unele cu celelalte, ca sonoritate şi foarte diferite ca sens" îl contrazice pe al lui Pope: „The sound must seem an Echo of the sense." (Sunetul trebuie să pară un ecou al sensului.) Contradicţia se rezolvă dacă se recurge la diferenţierea celor două tipuri de sens. Principiul lui Banville se referă la sensul denotativ, pe când al lui Pope la sensul conotativ. Rima motivată respectă simultan cele două principii. Între ele nu există o contradicţie, ci o implicare. Rima nu poate satisface al doilea principiu decât dacă l-a satisfăcut întâi pe primul.

Metrul şi ritmul au aceeaşi funcţie cu a rimei: să asigure efectul sonor care este esenţa versului. După cum s-a spus, omometria este adesea doar aproximativă. Esenţial este ca discursul să se lase împărţit în fragmente care să oscileze în jurul unui număr identic de silabe. Urechea sesizează o impresie de regularitate sonoră care este suficientă pentru a opune radical versul prozei. Ritmul are misiunea de a sprijini această impresie de regularitate sonoră. Fragmentele metrice conţin toate un număr egal de accente tonice şi, în cel mai bun caz, aceste accente sunt distribuite uniform de la un vers la celălalt. S-a mai spus că ritmul este, în acelaşi timp, structură şi periodicitate. În versificare, esenţială este periodicitatea. Contează prea puţin structura ritmică adoptată de vers. Indiferent dacă formula se bazează pe două, trei sau patru silabe, important este ca aceeaşi formulă să se repete de la un vers la celălalt, pentru a intra în funcţiune mecanismul în doi timpi care constituie resortul profund al oricărei poezii. Astfel, în următoarele două versuri:

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle;
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala,

Din lunci de asfodele, miresmele, misterul
Se resfirau în noapte, plutind pe Galgala... [(N.T. - Varianta românească preluată din «Booz endormi» de Hugo tradus de Cornelia Moldovanu)]

(În varianta franceză) identitatea sonoră este asigurată de trei ori prin:

1. aliteraţii (în f);
2. numărul de silabe (12);
3. ritm (4224 şi 2424).

Această identitate sonoră implică şi o identitate semantică. Aceasta nu este realizată prin sensul denotativ. Cele două versuri denotă două „idei" conexe dar diferite (asfodelele miroseau frumos; briza nopţii sufla peste Galgala). Prin urmare, numai în virtutea principiului paralelismului, apare şi conotaţia. Practic, cele două versuri conotează aceeaşi atmosferă, ca sens (dulceaţă divină, pace iubitore?). Astfel, limbajul şi-a îndeplinit funcţia poetică: să oblige sufletul să simtă ceea ce, de obicei, se mulţumeşte numai să *gândească.*

Neparalelismul nu mai este un decalaj gratuit. În unele cazuri, el poate să nu joace decât un rol auxiliar, punându-se în slujba metrului sau a rimei. În alte cazuri, serveşte spre a scoate în relief un cuvânt. Însă nu aceasta este funcţia sa esenţială. Modul sistematic în care îl foloseşte poezia modernă dovedeşte că este dotat cu o finalitate proprie. Decalajul metru-sintaxă este vizat ca atare. Este vorba despre a opune diviziunea metrică diviziunii sintactice şi a viola, prin aceasta, principiul paralelismului. În versul pe care l-am luat ca model

Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne [(N.T.: din *Nevermore* de Paul Verlaine)]
O, Amintire, ce-ai cu mine? Toamna [(N.T.: Traducere de Paula Romanescu,]

diviziunile sintactice sunt contrazise de unitatea metricii. Metrul este un semnificant care face trimitere la un semnificat, în care „toamna" nu mai este subiectul frazei care urmează, ci complementul celei precedente, ca şi când ar da un răspuns întrebării puse amintirii. Dar aceasta este o funcţie pe care denotaţia o refuză şi pe care conotaţia o acceptă, dacă este adevărat că orice amintire este „autumnală", în virtutea acestei „corespondenţe" emoţionale care îi conferă codului discursului poetic legea sa organică.

Putem, prin urmare, să completăm, aici ca şi mai înainte, schema din figura de la pagina 75 cu un al treilea etaj, în care se rezolvă decalajul reprezentat de cel de-al doilea:

Semnificant: —|——|——|——
Denotaţie: ——|——|——|——
Conotaţie: —|——|——|——

Etajul conotativ regăseşte paralelismul sunetului şi al sensului. Dar acesta este un paralelism de tip „omologic". Asemănarea, pe care poetica a presupus-o dintotdeauna între cele două feţe ale semnului, nu se manifestă între sunet şi sens, între raportul dintre semnificanţi şi raportul dintre semnificaţi. Iar acest raport este dublu, negativ la nivelul denotaţiei şi pozitiv la nivelul conotaţiei.

Antinomia denotaţie-conotaţie ne oferă cheia tuturor figurilor. Aşa cum s-a mai spus, poezia este o imensă metaforă şi, în toate cazurile, după cum am arătat, este vorba de o „schimbare de sens", decalajul fiind întotdeauna reductibil pe această cale. Atunci, însă, se pune problema funcţională: la ce bun metafora, la ce bun schimbarea de sens? De ce să spunem „această seceră de aur" şi nu, pur şi simplu „luna"? Răspunsul se găseşte în antinomia celor două coduri. Sensul noţional şi sensul emoţional nu pot exista împreună în sânul unei aceeaşi conştiinţe. Semnificantul nu poate induce simultan doi semnificaţi care se exclud. Din acest motiv, poezia trebuie să folosească un subterfugiu. Ea trebuie să rupă legătura creată de semnificant cu noţiunea, pentru a-i substitui emoţia. Trebuie să îi blocheze funcţionarea vechiului cod pentru a-i permite celui nou să funcţioneze. Repetăm, poezia nu este altceva decât proza, ea este antiproza. Metafora nu constă în simpla schimbare de sens, ea este metamorfoza acesteia. Cuvântul poetic este în acelaşi timp moartea şi reînvierea limbajului.

Dar, dacă metafora este necesară, dacă poezia este artă, adică artificiu, aceasta se întâmplă deoarece codul noţional este codul uzual. Semnificantul trimite, de la începutul jocului, utilizatorul la sensul noţional. Poetul nu poate spune, pur şi simplu, „luna", pentru că acest cuvânt suscită în mod spontan în noi modalitatea „neutră" a conştiinţei. De aceea, proza este „prozaică" iar poezia este artă. Pentru a suscita imaginea emoţională a lunii, poetul trebuie să recurgă la figură, trebuie să violeze codul. Trebuie să spună: *„această seceră de aur în câmpul de stele"*, tocmai pentru că aceste cuvinte, conform codului uzual, nu se pot asocia în felul acesta.

Dar această legătură semnificant-denotaţie nu este neapărat o legătură naturală. Ea poate să nu fie decât produsul unei ucenicii culturale, rezultatul unui montaj social care a acţionat încă de la vârsta cea mai fragedă asupra conştiinţei omului civilizat. De fapt, aşa cum vom încerca să o dovedim într-o bună zi, ea depinde de structura limbii care, la rândul său, este o reflectare a culturii noastre. Nimic nu ne interzice, a priori, să ne imaginăm un montaj invers, o legătură directă semnificant-conotaţie. Doar că, în acest caz, poezia ar fi cea naturală iar proza ar fi artificiul. Ar trebui, atunci, să ne folosim de figură pentru a suscita imaginea neutră a lucrurilor, în timp ce, din contra, ar fi suficient să le spunem lucrurilor pe nume („eu spun: o floare...") pentru a induce imaginea emoţională. Dar, în civilizaţia noastră, lucrurile nu se petrec astfel. Codul nostru este denotativ. Şi din această cauză, poetul este obligat să violeze limbajul dacă vrea să ridice această faţă patetică a lumii, a cărei apariţie produce în noi această formă, împinsă până la limită, a bucuriei estetice pe care Valéry o mai numeşte „încântare".

Traducere de
Cristian MIEHS

Alessandro DE FRANCESCO

Pentru o teorie non-dualistă a poeziei (1960-1989)

(continuare din nr. trecut)



Vom recurge și la paradigma fenomenologică pentru a descrie anumite forme ale subiectivității și obiectivității poetice. Totuși, deși foarte pertinentă, această descriere a unui subiect deliberat „ieșit din sine” nu este decât o descriere limitată a subiectului, sau mai degrabă a deconstrucției subiectului în poezia modernă. Căci neapartenența anti-psihologistă a acestui non-subiect, pe care o vom analiza în detaliu în diferitele sale manifestări poetice, este de asemenea o modalitate de a regăsi nu numai realul ca lume exterioară, ci și realul ca un continuum interior multiplu și anti-identitar. Ca urmare a reducerii egologice, în plus, după cum de asemenea vom vedea, existența pentru altul a intersubiectivității se dovedește imposibilă, căci subiectul este ontologic redus în identitatea sa la sine și se dispersează, mai degrabă prin limbaj, într-o mișcare interlocutorie deschisă. În sfârșit, explozia subiectului liric arată, după cum vom vedea, nu numai dezindividualizarea pozitivă a exteriorizării sale, ci și dezindividualizarea negativă încarnată de crima arhetipală a epocii moderne: Shoah (Holocaustul). Subiectul - și în special subiectul poetic - nu se regăsește obligatoriu în explozia sa, el este simplu și brutal șters de istorie. În ambele cazuri, este greu de acceptat concilierea, așa cum încearcă să facă aici Michel Collet, a acestei duble explozii în cadrul unei paradigme lirice. Dacă subiectul este „în afara sa”, dacă este dezindividualizat și aruncat în realitate (aici vom vorbi de un subiect anti-EU), dacă este etalat în fluxul său anti-psihologist și anti-identitar sau dacă este șters și distrus, nu mai poate fi descris drept liric, în sensul originar al acestui termen. La limită, lirismul poate fi menținut în sensul înțeles de Lacoue-Labarthe în legătură cu Celan, ca lirism al „durerii” *realului-lumii-istoriei.* Limita a fost depășită, subiectul liric a devenit altceva, nu mai există liră, armonie, formă sesizabilă. Subiectul este ca un rizom deleuzian (vom reveni pe larg asupra acestei noțiuni), un organism fără formă pre-definită și fără ierarhii. Subiectul liric ne transfigurează într-o multiplicitate spațializată de voci fără identitate fixă și în fluxul experienței perceptuale. Din acest punct de vedere, nu este problematic numai termenul „liric”, ci chiar și cel de „subiect”, atât din punct de vedere poetologic, cât și filosofic, și pentru aceasta vom încerca să propunem alte definiții posibile ale subiectului în poezia modernă.

Aici se vede clar că deja nu mai este vorba, tehnic, în noile configurații formale și cognitive ale poeziei moderne, de lirism sau de anti-lirism, ci pur și simplu de post-lirism, și aceasta independent de diferite abordări. Poezia nu poate fugi de istorie, după cum cercetarea științifică nu poate fugi de descoperirile sale. Totuși, diferența de poziții asupra subiectului în poezie se menține chiar în această panoramă post-lirică și vom încerca să o înțelegem de-a lungul acestui studiu fără pretenția de exhaustivitate, ci mai degrabă punând în evidență diversele manifestări ale non-dualismului, pe care le vom regăsi în redefinirea subiectului poetic al epocii moderne. După cum nici neo-lirismul, nici formalismul nu vor face obiectul acestui studiu din motivele explicate mai sus, tot la fel, prin alegerea parcursului nostru teoretic asupra problemei subiectului poetic, subscriem fără rezerve la cuvintele următoare ale lui Christian Prigent: „să eliminăm poziția spontan *lirică* (plenitudinea subiectului și expresivitatea sensibilă) și reversul său formalist (jocurile limbajului imunizate față de presiunea subiectivității) - care constituie cele două fețe ale monedei de care poezia se servește cel mai des”. (48)

În sfârșit, în aceeași ordine de idei, se va pune problema imaginii și a figurii de stil, o problemă pe care noi deja am evocat-o în parte în legătură cu iconoclastia, cu metafora și cu reprezentarea. Din punctul de vedere al dezbaterii dintre lirism și antilirism, și în centrul panoramei poetologice franceze, imaginea și figura de stil capătă un statut diferit în mijlocul opoziției dintre noțiunea de lirism și cea de *literalitate*. Această opoziție a dat titlul seminarului *Lirism și literalitate*, condus de Jean-Marie Gleize la Centrul de studii poetice al Școlii Normale Superioare din Lyon până în 2010. Acest seminar trata dezbaterea dintre lirism și anti-lirism, dar urmărea și să o depășească, iar cercetările care au avut loc acolo au contribuit, prin informații, în mod esențial, la problematica acestui studiu. După opoziția „clasică”, scrierea lirică ar fi o scriere plină de figuri de stil, și prin aceasta aptă să producă o fantezie, un *koine* al imaginației în care figura de stil joacă rolul primordial, etimologic, și anume cel care o leagă de ficțiune, prin verbul latin *fingo*: a crea o imagine imaginară a textului, un spațiu pentru imaginația cititorului care trece prin procesele de interpretare și de reprezentare, a crea o trecere de la cuvânt la imagine. În schimb, literalitatea ar încerca să reducă la zero ficțiunea figurilor de stil pentru a tinde, desigur, asimptomatic, după cum a amintit deseori Jean-Marie Gleize în seminarul său, către literă și real.

Traducere din limba franceză de

Liana ALECU

48) Ch. Prigent - *Nu mă faceți să spun ce nu scriu. Întrevederi cu Hervé Castanet,* Paris Cadex, 2004, p. 7-8.

Un porumbel din stolul alb de hulubi pripășit în cuibarele Șoimului



După re-debutul de anul trecut cu *Lumini târzii*, poetul piteștean înțelege să-și resuscite, după o mare pauză, talentul autentic, remarcat încă de prin anii șaptezeci de Mihai Tatulici și Nicolae Dragoș. Astfel că revine în forță cu două cărți scoase una după alta (dar nu în serie, ca alții, care dau la tipar trei-patru pe an, la „foc automat"!): *Picături de rouă* și *Prezentul continuu*. Pentru că Dan Drăgoi nici nu este un poet de *serie*, și nici nu se înscrie în vreuna din seriile, grupările sau promoțiile actuale – ci unul chiar de excepție.

Cele mai multe poeme din cele circa 140 de pagini ale celei de-a doua cărți sunt în rimă, dar vocația versului alb, descoperită recent, se transformă în pasiune și incantație, fiind o posibilă miză viitoare a poeziei marca DD... Astfel că secțiunea Ochiul șoimului (în care găsim, preluat, poemul intitulat *Poetul*, o profesiune de credință) este compusă din astfel de piese, în care nu se mai simt defel încorsetarea, comandamentul suveran al Rimei. Prefațată de Marian Barbu și beneficiind pe coperta din spate de girul unui „greu" al poeziei contemporane, T.G. Maiorescu, poetul nostru se arată a fi gata să înfrunte furcile caudine de orice fel: și cele critice, dar și cele care vizează exigențele citiorului avizat:

„Stau singur în ploaie, stau singur în vânt./ Ce mare-i tăcerea de după cuvânt!/ Stau singur în ger/ Stau singur în noapte/ Ce mare-i tăcerea din sfânta Ta Carte...// Stau singur în noapte, stau singur sub nori/ Ce mare-i tăcerea de după ninsori!// Îmi caut cuvântul, îmi caut destinul/ Ce mare-i tăcerea din Prezentul Continuu" (*Tăcerea din Prezentul Continuu*).

La prima... audiție, *Prezentul Continuu* pare un titlu eseistic, sau chiar tema unei teze de doctorat. (Spre a da un exemplu-dovadă că nu spunem vorbe în vânt, cităm aici titlul cărții timișorencei Maria Nițu - *Prezent continuu* -, carte de eseuri critice și cronici literare, apărută la Eubeea, în 2011.) Dar, cufundându-te în lectura cărții (ca în undele unui râu de munte), constați că titlul este chiar adecvat și are acoperire în economia ei. Iar noi l-am traduce ca un echivalent semantic al Eternității: în prezentul continuu trăiesc doar sfinții și Dumnezeu Însuși – Cel care, de fapt, locuiește numita eternitate; El, Creatorul și inventatorul Timpului.

Prima treime a volumului este compusă din poeme în vers liber, dominate de câteva teme recurente: Copilăria, Iubirea, Trecerea. Dar – trebuie spus apăsat – întreg demersul cărții are ca bază simbolul Șoimului, de aceea asupra lui vom insista și noi în această întâmpinare (poate-poate îl vom convinge pe poet să-l dezvolte într-un volum de sine stătător). Sigur, la fel ca în *Lumini târzii*, întîlnești la tot pasul, te izbești de aluzii, simboluri, sintagme religioase – sau idei din arealul sacru. Chiar în poezia care deschide amintitul ciclu, *Ochiul șoimului* – intitulată *Drumul nopții spre zi* –, întâlnim motivul sacrificării: este evocată scena aducerii pe o tavă, la cererea Irodiadei, a „Sfântului Cap din Sfânta Scriptură", capul lui Ioan Botezătorul. Aducătoarea funestului „dar" este Salomeea, fiica Irodiadei, cea care dansase lasciv în fața oaspeților lui Irod Antipa.

Avem aici, enumerate, motivele poetice principale ale ciclului: șoimul „cu ochi de oțel", „aricii somnambuli", „mersul melcilor", „nălucirile" – care par niște iele sau știme, personificări/prozopopei ale Nopții. Nu este timp să insistăm asupra simbolului nopții ca ***templu al negrului*** în acest poem admirabil, dar e chiar necesar să semnalăm cititorului o profesiune de credință: „Noaptea îmi iese înainte/ cu acel cântec straniu al stelelor,/ al păsărilor de noapte,/ cu susurul izvorului". Încă de aici, de la început, își fac intrarea în lume ***oul sunător*** și ***îngerul suitor***, simboluri care vor da de furcă de aici înainte – sau vor da o pâine? – la generații întregi de critici și exegeți.

Steaua iepei și a copilăriei

„Cuțitele copilăriei sunt înfipte până la prăsele în copilăria călare"

Un poem antologic, demn de o antologie de autor (sau de orice antologie, a tuturor timpurilor și poeților), este *Copilăria călare pe iapa cu stea în frunte*. Ca în poemul *Băla* al reșițeanului Nicolae Sârbu - de care nu de mult făcurăm vorbire în chiar paginile „argeșene" -, Iapa înstelată este ridicată la rang de simbol al întregii Copilării... Iapa familiei (considerată ca atare când moare, ca membru al ei) este înmormântată în grădina din spatele casei, unde se afla o groapă-capcană. Dar, de fapt, animalul totemic-familial și-a găsit mormântul în inima poetului, în „lacrima din ochii tatălui". În contrasens cumva cu Căprioara lui Labiș („mănânc și plâng, mănânc!"), Iapa lui Drăgoi a fost reazemul familiei - un soi de fefeleagă -, iar lacrimile foamei sunt aici cele de regret profund.

În marele spectacol cosmic (M. Barbu) al timpului revolut, Iapa înstelată e însăși Copilăria călare, simbol al inocenței. Prins în hora Timpului, copilul de azi aude *tălăngile nostalgiei*, marile *năluciri ale vârstei* îl obsedează. Sora ei geamănă, a Iepei însemnate, e, cum am spus, Băla din poemul lui N. Sârbu, adevărată *alma mater* („fabrică de lapte"), proiecție cosmică și o reală instituție a satului transilvan: „Păștea liniștită pe marginea șanțului

(...) O strigam Băla pentru albul ei neverosimil,/parcă toată era făcută din lapte (...) și satul părea/ n-o să mă credeți, mai alb mai curat”. Dar să ne întoarcem la oile (iapa) noastră... Cele două creaturi mirifice sunt „mai importante” chiar decât Calul Troian, cum și zice, inspirat, Nae Sârbu în poemul său. Ele ne aduc aminte și de bizonii preriilor americane, fabuloasele animale totemice, simbol beatnic al poeziei antirăzboinice.

Deși mai slab reprezentată în acest ciclu, iubirea romantică, mitică, este exaltată până la stele: „Întotdeauna iubirea țese pod între maluri/ între munți, între ţări, între continente/ între aştri!” (*Drumul sufletului*...). Din acest unghi de vedere, D. Drăgoi se arată a fi, ca Radu Ulmeanu, și un poet stelar aterizat pe acest „tăpșan de firimituri” al satului copilăriei – copilăria satului... Coleg de meditație cu DOMNUL, Poetul stă alături de Preaînaltul „pe grumazul nopții”, ascultând „susurul divin al izvoarelor, al stelelor”: „Numai Domnul îmi ascultă povestea/ de pe acest tăpșan de basm”. (Este de-a dreptul uimitor cum unii poeţi înţeleg să slăvească – chiar implicit – Creatorul, creația, în situația când în marea lor majoritate, contemporanii se consideră în trend numai dacă iau la întrebări, intimează și ironizează dumnezeirea – asta când nu blasfemiază!) Sunt des invocate, în acest sens, anafura și prescura, ca hrană matinală, duhovnicească.

Tinerețe, haine crețe... Amăgirile vârstei; Văz-Duh!

„Niciun os nu mi-a rămas tânăr.
Numai gândul a înverzit ca pădurile...”

Copilăria „umblă în genunchi”, „rupe grumazul ghioceilor”... Dar tot ea produce și o ruptură în Timp, o falie temporală: „Deodată văzduhul s-a rupt și a luat cu el copilăria”. De aici, de la acest nivel încolo, poemul tratat devine o elegie a trecerii, extinsă asupra următoarelor: *Amăgirea, Drumul sufletului spre templu* și culminând, ca-ntr-un climax nostalgic, în *Firimituri*. „Nu mai sunt tânăr”, constată dureros copilul de altădată, cel care fusese odată în floarea tinereții... Trădat de soarele care „nu mai încălzește ca altădată”, „mi-a răcit zvâcnetul sângelui”, poetul *se vaietă* (nu se văicărește!) printr-un superb *lamento* liric: „(soarele) mi-a făcut ţăndări pojghiţa zorilor”.

Pierdut „în mărăcinișurile iubirii și ale copilăriei” (două teme recurente), Sufletul se încredințează *îngerului suitor*. De fapt, de aici încolo avem de-a face cu elegiile Îngerului Suitor, alături de Oul Sunător (majusculările ne aparțin). Împreună cu nori de păsări și flori (care spală în diminețile lumii ochiul Poetului), pădurea de gânduri și copacii cunoașterii... *Mărăcinișurile* lumii și ale vieții peste care se arcuiește *podul văzduhului* sunt, cu toatele, obsesii pozitive ale sufletului sensibil (altfel zis: simțitor). În vecinătatea acestor minuni ale lumii se produce ascensiunea terestră a sufletului: minunea „îndumnezeirii” din teologia ortodoxă, care înseamnă de fapt acea *imitatio Christi* a lui Toma da Kempis: silințele zilnice, progresiva asemănare cu Hristos: (pe Suflet) „L-a luat de mînă îngerul suitor/ și l-a ridicat în văzduh./ L-a luat de mână văzduhul...”

Considerăm ca un demers necesar (de nu chiar obligatoriu) să purcedem la drum încercând să de-criptăm simbolul dublu, descoperit și numit mai înainte. Şi le vom lua pe rând: Oul sunător este oul *nenuntit* al copilăriei, cel pe care-l găseam în cuibar și ne uitam prin el (era transparent!) – sau îl clătinam să ne convingem că nu are pui. Nu suntem de părere că ar descinde din Ion Barbu (cum opinează Marian Barbu, eminentul critic-matematician), ci mai degrabă din mitologia populară. De cealaltă parte, Îngerul suitor este – ia, așa, o părere... – cel din Biblie: care într-o împrejurare oarecare, când apare alături de pământeni, iar aceștia fac un foc, la sfârșitul întrevederii se ridică în flacăra lui la cer. Este Îngerul lui Iehova, scris cu majusculă, despre care teologii opinează c-ar fi o christofanie, „întrupare temporară”, sau arătare a lui Iisus înainte de adevărata Întrupare din ieslea Betleemului. Chiar dacă nu vizează direct conceptul de înger păzitor, se apropie de acesta prin slujirea la caz de nevoie a ființei umane.

*

„Oare cum aș putea să-mi privesc
viața prin ochiul șoimului?”;
„El singur știe că eu am cules stele de pe cer
și perle din adâncul oceanului”;
„Ochiul șoimului dă năvală în mine
ca un cal sălbatic pe câmp...”

... Dar iată că ne apropiem, pas cu pas, de miezul cărții, care este, cum spuneam, simbolul Șoimului. Șoimul este la D.D. o pasăre magică, mirifică – poate chiar (de ce nu?) Măiastra din mitologia noastră populară. Se încadrează în seria *Corbului* lui E.A. Poe – *Albatrosul*... lui Baudelaire. Dar *Ochiul șoimului* e un poem prin excelență whitmanian, descoperim în el marile enumerații simbolic-repetitive, ca în poezia clasică evreiască, devenită pentru noi, creștinii, psalmică și liturgică. (Pentru edificare, cei interesați pot re-citi *Fire de iarbă* – dar și *Vine iarba,* al marelui poet htonic român care este Ion Gheorghe. Și vom da un singur exemplu de apropiere a piteșteanului de stilul americanului care a vrăjit o generație întreagă:

„A fost pe acel drum anevoios/ al câmpiilor și deșerturilor,/ al munților și mărilor,/ al iluziilor și deziluziilor...” (Dan Drăgoi); „Un copil m-a întrebat: Ce e iarba? ... venind către mine/ cu mâinile pline de fire/ Bănuiesc că e însăși stema ființei mele (...)/ Să ghicesc că e năframa lui Dumnezeu/ Darul lui înmiresmat, amintire lăsată înadins/ pe pământ...” - Am citat din Antologia poeziei americane, Ed. Univers, 1979, pg. 74. Trebuie spus, din capul locului, că în volumul lui D.D. găsim două variante ale poemului despre Șoim; cea de-a doua intitulându-se *Ochiul șoimului trebuie închis* și este inclusă în secțiunea a doua a cărții, cea conținând poeme rimate, de care nu ne vom ocupa în mod expres, cel puțin de data aceasta. Am făcut-o cu alt prilej.)

Poate că acesta din urmă - variantă a poemului - ne furnizează și cheia problemei: de ce trebuie închis Ochiul șoimului?... Pentru că (prea) vede tot! El este, cumva, reducerea la scară terestră a Ochiului lui Dumnezeu (vezi și galaxia, sau constelația cu acest nume). Atotvăzător, cum

numai ochiul de șoim al dumnezeirii mai poate fi, cel din „fabula" lui Drăgoi este și atotștiitor: El ține minte tot, este chiar Memoria lumii, pentru că deține secretul cuvintelor magice nerostite – cât și al necuvintelor nichitiene: „Ochiul șoimului poate să povestească/ despre acele drumuri care au fost și vor fi/ despre curgerea fluviului". Poetul (de, ca omul) e uituc – doar Șoimul, ca reprezentant pe pământ al zeului Cronos, deține miracolul înțelesului: el știe tot și nu uită nimic: „Eu am uitat lungile drumuri albastre…"; „În ochiul șoimului/ s-au încrustat semnele timpului meu,/ semnele stelei"; „Ochiul șoimului poate să povestească/ despre acele drumuri…"

„Culpa" de căpetenie a Șoimului este o indiscretă vedere-viziune vizionară: „Despre ochiul șoimului se spune/ că a văzut nevăzutul…" Înțelegem că marele Ochi atotvăzător este un „festin al văzului", „sărbătoare fără sfârșit"… Dar ce e cu „această neverosimilă cascadă/ de bunătate din ochiul șoimului", evocată și la sfârșitul poemului?… Emițând iarăși doar o părere, opinăm că este vorba de Bunătatea lui Dumnezeu, cea care întrece jertfele animale și chiar dreptatea Lui absolută. (Sau poate e vreun… defect de vedere al nostru, o deformație profesională?!) Iar pentru că „a fost întotdeauna acolo…" – adică la locul lui de deasupra, de unde veghează și observă totul „cu ochi de oțel", el „trebuie să vadă altceva" decât noi, cei cu ochi de carne și sânge…

… Dar poate cel mai de seamă atribut al (ochiului de) șoim este faptul că el poate da socoteală de existența umană, mai mult ca o mamă sau ursitoare: „Ochiul șoimului pândește din umbră./ El poate să spună că *am existat*/ că eu *am fost*, că eu *am știut*,/ *că eu m-am întâmplat* (sublinierile noastre)." Așadar: Cel-care-supraveghează-de-sus știe tot despre noi – cei care am existat, și am mai și știut câte ceva din tainele vieții: doar ce El Însuși ne-a revelat. Prin care a îngăduit să se rotunjească cunoașterea noastră.

Deși nouă ni se pare puțin cam artificială, Șoimul (maltez) al lui Dan Drăgoi face legătura și cu Prezentul Continuu – Veșnicia: „… ca hulubii sânilor tăi/ ca împărăția florii de cireș/ ca Prezentul Continuu"; „Ochiul șoimului îmi rostuiește destinul/ el s-a cuibărit în Prezentul Continuu". La cât este de pregnantă metafora-simbol a Șoimului – și a Ochiului său, compatibil cu Ochiul lui Dumnezeu –, cealaltă, a Prezentului care nu mai contenește, pălește. În asta constă probabil și ușoara scădere a tensiunii, a tonusului poematic: la prima lectură nu găsești nici un cuvânt de prisos, la a doua îți dai seama că, deși inspirate, unele cuvinte (repetiții, comparații etc.) puteau fi eludate: „Că am cules stele de pe cerul anost/ și din adâncul oceanului perle de soare." (Acum, noi nu știm: cerul lumii este anost, sau cerul poemului?) Dar pentru că nu putem să lungim la nesfârșit – demonstrația noastră și cronica –, iată și concluzia, pe care-o găsim la finalul celei de-a doua variante: „Ochiul șoimului știe prea mult/ Mai e puțin și află calea cea dreaptă./ Ochiul șoimului rabdă și poate să-nfrunte/ timpul ce pune-n văzduhuri o treaptă."

… În stare să povestească despre cunoaștere, despre *drumuri, întâmplări* și *hotare,* esențele *pantarheice* ale lumii („neasemuita curgere a fluviului") – Ochiul de Șoim dă socoteală și despre minunile ei: grații, frăgezimi și fragranțe, după cum urmează: „gleznele subțiri ale macilor", „floarea de vârtej", „lungile drumuri albastre"… El urcă „drumul anevoios al cuvintelor" către calea cea dreaptă, urcușul lui fiind numai o treaptă (ultima treaptă?) Dar despre Dan Drăgoi nu poți scrie decât citându-i (aproape) în întregime opera poetică: delirând odată cu el pe hârtie… Așadar: nu un simplu articol, sau cronică, ci doar o monografie!

*Dan Drăgoi, *Picături de rouă* (Prefață, Dumitru Augustin Doman, Tipo Moldova, 2017); *Prezentul Continuu*, Tiparg, 2017, prefață de Marian Barbu.

Remus Valeriu GIORGIONI

Catedrala de rouă

Cu **Catedrala de rouă** [Editura Rafet, 2017, Râmnicu Sărat], **Ioan Vintilă Fintiș** pare să fi intrat într-o zonă de resemnificare matură a discursului său poetic. Ce să însemne aceasta? Din punctul meu de vedere, știința de a implica maxima interioritate lirică într-un proces subteran de detașare de aceasta. Înghețul minim este asigurat de caligrafia economicoasă a contrapunctului, un fel de aport tehnic scriptural care adaugă o sentențiozitate concluzivă textului, fiecărui final de poem fiindu-i rezervată o reorientare de sens sau o adâncire a sensului prin ligamentare cărturărească. Pentru a semnala intruziunea, poetul „ortografiază" cursiv ultimele versuri, de obicei două, și aici trebuie să spunem că se etalează orgolios omniprezența difuză a dimensiunii poematice. Poetul nu are complexe și nu este inhibat de marea poezie a umbrelor tutelare, văzând în propria poezie un act **poietic** fundamental, perfect valid și egal cu al poeților



consacraţi de istoria literară. Într-un anume fel, după asimilarea organică a unui inevitabil nichitastănescianism de primă tinereţe, poetul devine ca aspiraţie un postmodernist care revendică rafturile de sus ale bibliotecii. Dacă poezia sa - ca a oricărui alt poet autentic - nu are cum să nu fie determinată în structurile sale de rezistenţă de magmele încă fierbinţi ale frământărilor lirice trecute, ea îşi configurează geologic relieful propriului teritoriu liric, izbutind să iasă prin fisurile straturilor de scoarţă încă în mişcare pe mizele unui spectacol condiţionat de spaţiul existent, dar şi cu ambiţia de a-i redimensiona acestuia perspectivele şi altitudinea. Afilierea propriilor texte la texte poetice „clasice" este un proces continuu de stabilire a unor raporturi de coordonare cu marea poezie, în primul rând, dar şi unul de eludare tehnică a trăirilor sale. Odată cutremurul personal epuizat, poetul este captivat de **impersonalizarea** aceloraşi trăiri, căutându-le proximităţi lirice explicit similare. Această abatere subliniază nevoia de a utiliza şi celălalt braţ al acoladei. Dacă textul slujeşte deschiderilor fiinţiale, atunci negreşit şi fiinţa trebuie să slujească textului şi deschiderilor acestuia. Elementul de noutate este că textul ca performanţă este văzut de sine stătător, inertizat de chiar trăirea devenită „obiectivă" de care este servit.

Volumul de versuri **Catedrala de rouă** este articulat pe zece microsecţiuni, primelor nouă fiindu-le repartizate câte şapte poeme. Ultima, a zecea, „**zăpada cade pe icoana Mariei"**, are şase, şi este un breviar apologetic în cheie cvasimistică. Principiul este unul de percepţie şi substituţie identitară. Dorinţa de a recrea lumea este a Poetului etern care asumă puterea înnoitoare a cuvintelor. Unui Ierusalim logocentric viitor i se asociază şi Iordanul ceresc şi întemeietor al orânduielii „când totul se va sprijini pe cuvinte/şi cu totul şi cu totul din cuvinte/va spori altă lume/în susul /şi în josul apei [**toate lucrurile vor fi/după orânduiala poetului/AMIN**"] (sublinierea ne aparţine). Ciclul este un exordiu aşezat intenţionat la sfârşitul volumului, tocmai pentru a mijloci retroactiv transferul sentimentului de putere de la entitate *ad personam* ca privilegiu netransmisibil. Lui şi numai lui, nimănui altcuiva, îi este hărăzită această omnipotenţă simbolică. Variile identităţi din amontele ciclului final nu sunt puţine şi sunt numite direct ori derivate din atribute şi circumstanţieri. Poetul este om singur la vămile vântului, înzăpezit în îngeri şi vişini, însingurat spectator, gara unde nu mai opreşte niciun tren, ascultător de pământ, Ioan pribeag prin lumea pustie, prinţul, undeva în Danemarca, pribeag în grădina mântuirii, marele jucător de la ruleta vântului, cuvânt=om în uitare de pământ (**n.n.**), atât de singur în prăpastia tristeţii, bărbat cu crengi de măslin, cioplitor de chipuri, patinator de umbre, mortul frumos [care sunt] de-a dreptul în moartea altcuiva, trup [care devine] o cârpă jefuită de vânt, locuit de absenţă.

Indiscutabil cititor de Bacovia şi Emil Botta, Trakl, dar şi Nichita Stănescu, Mircea Cărtărescu şi Florin Mugur, amintind indicibil de Robert Desnos nu atât prin masivitatea/lungimea textului, cât prin surprinzătoare tuşeuri elegiace, Ioan Vintilă Fintiş construieşte un decor nocturn şi minimalist, evocat şi invocat în alchimia unui discurs care ţine organic de revenirea la vocea ermetizată şi surdinizată până la şoaptă a lui Paul Celan. Prietenia cu Virgil Diaconu, atâta câtă i-a fost îngăduită de geografia şi istoria unei generaţii de „refuzaţi", şi-a avut rostul ei. Dar un adevăr de netăgăduit este şi acesta, că din clipa în care locuim şi suntem locuiţi de amintiri, ne despărţim de trecut cu trecutul trăind indiscernabil în noi.

Pianul, flautele şi violoncelele sunt aduse şi ele să înrămeze muzical mici stampe gotice. Albul şi negrul sunt culori care ţin exclusiv de recuzita auditivă, sunt culori „intransigente". Violetul alunecă ambiguu din sunet la culoare şi invers, alături de galben. Un simbolism târziu care cocheta cu elemente (pre)expresioniste nu-i este străin acestui poet care topeşte diversele formule lirice în rafinamentul structural sincretic exfoliat de elanul doctrinar postmodernist. Iată un vis în care ni se sugerează un peisaj urban învăluit de ziduri de ceaţă verde: „într-un straniu vis/tu cânţi la pian/ziduri de ceaţă verde/învăluie oraşul/se înserează/chipul tău aproape regal/devine catedrală de rouă/*De ce nu-mi vii, de ce nu-mi"* **[I.1.catedrala de rouă]**. Sau: „nădăjduind în lumina duhului/pustia nu ne-a cuprins întrutotul/un cântec străbate de dincolo/flaut sau violoncele sub dealuri/ne-am înzăpezit în îngeri şi vişini/pentru a ne spăla şi auri/pentru că nu se cuvine altfel/să îngenunchem la picioarele Lui /*Kamadeva zeul indic*" **[I.5.catedrala de rouă].**

O (i)realitate toropitoare înstăpâneşte o lume calcinată vegetal, populând-o soporific cu năluci: „va fi seară la marginea pustiei/macii şoptesc rugăciuni/de mii de ani mereu în ispită/învelit cu flăcări de ger/abia ating piramida nălucă/nimeni nu mai ştie de mine/om singur la vămile vântului/*Era pe când nu s-a zărit"* **[I.2.catedrala de rouă].** Puţinătatea textului sugerează de foarte multe ori caracterul compozit, fragmentar al dimensiunii onirice, insinuându-se învestirea acestei (i)realităţi prin chiar caracterul său ubicuu - o fiinţă **de aici** visează o lume ***de acolo*** în acelaşi timp, cu acelaşi conţinut şi perfect reversibilă - cu capacităţi (in)tangibile de comunicare. Ea nu se produce material în sensul strict, visul şi imaginaţia luând locul cuvântului. Se „materializează" astfel un univers al lumilor etajate, ca în picturile fantastice ale lui Ştefan Câlţia. În oarba pădure se va dansa printre ruinele castelului din imaginaţia prinţesei, prin frunzişurile ei inorogul aleargă spre marginea clipei, vor începe mari vânători. Acest potenţial de acţiune este redus numai la prezenţa sunetului care poate armoniza o (i)realitate cu altă (i)realitate. Totul **ar putea** avea loc, dar de auzit se aud numai trompeţii: „va trece diligenţa curând/prin oarba pădure/până târziu vom dansa/printre ruinele castelului/ din imaginaţia prinţesei/priveşte cum aleargă spre marginea clipei/inorogul prin nestemate frunzişuri/e vremea să-nceapă mari vânători/**ascultă sună trompeţii** (*s.n.*)/***Târzie toamnă e acum*** *(s.n. idem)*" **[I.3.catedrala de rouă].** Este şi o frumoasă definiţie a toamnei în acelaşi timp, cu toate elementele de fantastic. Cromatica anotimpului este sugerată şi lăsată pe seama emblemelor heraldice. De altfel, poetul are (teatral) sistematic o augustă şi emfatică autoreferenţialitate, preferând să substituie persoanei sale autoadresabilitatea colectivă majestuoasă, „noi".

Radiaţia Cubului [Opera Omnia, TIPOMOLDOVA, Iaşi, 2017] este consecventă aceleiaşi tematici. Nu atât descoperirii drumului către sine este dedicat volumul, cât constatării în subsidiar amplu a robinsonadei umane, a abandonului său cosmic pe un **ţărm ireal**. În **Catedrala de rouă** este amintit un **ţărm al uitării.** Aşezarea în pagină şi liniile de forţă ale discursului, mijloacele folosite sunt ale poemului în proză. Mai abstract, mai pretenţios, ne dezvăluie zbaterea unui logoarh cu fruntea înfierbântată sprijinită de un geam cu sticla geruită. Este clar în schimb refuzul de a admite absenţa, uitarea şi lipsa de sens a vieţii. Elogiul perfecţiunii este construit pe un etern şi dramatic asediu al acesteia. Calea raţională de acces către ea este un proces distructiv. Omul are un singur mijloc la îndemână: să îi admită etanşeitatea, plecând chiar de la principiul perfecţiunii geometrice a lucrurilor, şi să admită aura tainică şi inexplicabilă a lumii. De aici încolo calea către construcţia grandioasă ca fapt şi act fiinţial este deschisă, piatra [cubul] putând fi temelia piramidelor viitoare într-un efort de integrare a tainei ca principiu fondator. Iată în schimb un text din **Catedrala de rouă** care aşază omul şi lumea cu toate valenţele în matca lor genuină: „nu mi-am închipuit niciodată moartea/o femeie singură/cosită de lumină/*Vreme trece, vreme vine*”.

Marian BARBU

Poezia solară şi revărsarea iubirii



Ion C. Ştefan, Grădinarul cuvintelor /The gardener of words, Bilingual edition, Editura „Rafet”, Râmnicu Vâlcea, 2016, *Lumea poetului* / The Poet’s World, Editura „Arefeana”, Bucureşti, 2017. Traducere în limba engleză de Victoria Milescu.

Născut în anul 1940, în ţinuturile voievodale ale judeţului Argeş, domnul ION C. ŞTEFAN este un scriitor prolific şi complex, cu 36 de volume de versuri, povestiri, nuvele, romane, maxime, cugetări, evocări, memorialistică, eseuri şi, în plus, autor de manuale şcolare, comentarii şi sinteze literare, concepte operaţionale.

A publicat la majoritatea editurilor mari ale epocii; din 2005, este membru al Uniunii Scriitorilor din România; despre opera sa au scris o mulţime de scriitori – iar dintre criticii de prima linie ai epocii îi amintesc pe Laurenţiu Ulici şi Nicolae Scurtu; a primit numeroase premii; este directorul lăudabilei Edituri „Arefeana”.

Poezia rămâne dominanta creaţiei sale, deşi a debutat la 33 de ani şi a alternat, mai târziu, genuri şi specii literare. Cărţile sale de versuri au titluri semnificative şi pregnante: „Despărţirea de cuvinte” – 1973, „Atât de densă clipa” – 1978, „Scrisoare mamei” – 1980, „Vara patriei” – 1986, „Cântece pentru iubita ideală” – 1993, „Iluzie cu nuferi” – 1995, „Ceremonii solare” – 2001, „Tărâmurile sufletului” , ed. I, 2012, ed. II, 2013, „Pe treptele timpului” – 2012, „101 poeme” – 2013.

Faptul că este un filolog reputat face ca el, în creaţia sa, să se exprime autentic în limitele genului, vreau să spun mai exact că romanele sunt chiar romane, fără un lirism accentuat. Legat atâta vreme de catedră şi cu performanţe didactice excepţionale, creaţia sa literară a rămas o vreme în umbră, dar acum, la senectute, creaţia estetică primeşte o tinerească vitalitate.

Poezia sa stă sub semnul luminii şi al fecundităţii, dar, ceea ce mi se pare interesant şi important, fără nici o dependenţă de poezia lui Lucian Blaga.

Lirismul său este germinaţie şi geometrie, o construcţie logică, deşi alcătuită din imagini aleatorii: „Poezia e ca o halucinaţie! / Mi-a spus cineva: / Atunci când imaginile se adună / Ca într-o nuntire, / Se întâlnesc şi se sfătuiesc, / Se aleg între ele – cele mai frumoase / Şi doar acelea germinează; / Nu ca bobul de grâu, în pământ, / Ci dintr-o dată, în imagini solare / Nemaivăzute şi nemaiauzite! / Iar toate acestea se petrec / Într-o ordine geometrică, / Unde fiecare punct, fiecare virgulă / Îşi are locul ei anume.../ Uneori, se fac însă confuzii / Între dumnezeirea acestei germinaţii / Şi imitaţia ei, / Ca între un diamant adevărat / Şi altul fals – / Şi numai un bijutier priceput – / Cititorul de cursă lungă / Are îndemânarea de a le deosebi!” (*Poezia*, p. 30).

Autorul promovează creaţia logică, dar şi dezmărginirea inspiraţiei, introducând în complexul semnificaţiei şi al valorilor şi pe cititorul de cursă lungă, devenit camera de rezonanţă a discursului liric.

Universul imaginar al poetului se desparte de realitate, ca un spaţiu de siguranţă, ca un ţinut de refugiu: „Nu ştiu dacă lumea Poetului / Este cea reală: acest tumult / De bucurii şi tristeţi, / Această luptă continuă / Pentru a fi mai în faţă – / Sau lumea lui imaginară / Prin care se

plimbă cu iubita / Într-un car stelar / Tras de roibii fulgerelor, / Undeva, spre Ţara de Vis ?/ Ceea ce ştiu însă / Este că Lumea Poetului / Devine uneori un ţinut de refugiu / Şi de salvare de sine! / O, cât de imaginară / Şi cât de îndepărtată / Este, uneori, Lumea Poetului / Adevărat şi visător! Şi totuşi / Ea este ca un fluviu de lumină / Pe care poetul alunecă / Înconjurat de nuferi!" (*Lumea Poetului*, p. 36).

Toţi marii poeţi au încercat să contureze şi să înţeleagă lumea poetului, şi Eminescu, şi Nicolae Labiş, şi Nichita Stănescu.

Domnul Ion C. Ştefan este un poet cerebral, elaborat, apărut din rândurile profesorilor de literatură, cu studii filologice serioase şi foarte atenţi la aspectul lingvistic al textului. Ceea ce nu înseamnă că talentul, nativitatea nu se exprimă autentic, fără făcături versatile.

Poetul are mai multe registre de adresare decât simpla persoană a III-a, a unui cititor nedefinit. Foloseşte din plin persoana a II-a, a adresării directe, care poate fi: iubita, sufletul, curcubeul, bucuria sau speranţa.

Tocmai de aceea echivalarea poeziei româneşti în limba engleză – nu şi în limbile romanice – capătă un grad de aproximaţie şi de îndepărtare literară de spiritul creaţiei originare.

Deşi competenţele anglistice ale doamnei Victoria Milescu sunt excepţionale, traducătoarea este obligată să se îndepărteze de partitura românească exactă. Iată de pildă primele versuri din poemul „Grădinarul cuvintelor": „Grădinar pentru rodirea cuvintelor, / Presărându-le la rădăcini iluzii, / Stropindu-le cu lacrimi de rouă / Mângâindu-le cu adierea vântului de primăvară!" – ceea ce în limba engleză sună aşa: „I'm the gardener of words / Spangling to their roots some illusiones / Spraying them with dew tears / Fondling them with spring breeze!" – iar retradus mot-a-mot, sună aşa: „Eu sunt grădinarul cuvintelor / Presărând la rădăcini câteva iluzii / Stropindu-le cu lacrimi de rouă / Mângâindu-le cu briza primăverii" (p. 8-9).

Traducătoarea a trebuit să comprime versul şi, în acest mod, semnificaţia generală.

Poet erudit şi cu lecturi complexe din literatura română şi universală, autorul nu şi-a subordonat inspiraţia vie, autentică, plenară unor dominante conceptuale, unor dominante restrictive care circulă în universul teoretic al creaţiei moderne.

Poezia domnului Ion C. Ştefan propune o trăire plenară şi chiar stări exaltate, de beatitudine, de împlinire şi contopire în natura miraculoasă. În natură, descoperim nu numai plenitudinea trăirilor, dar şi fiorul vieţii şi atingerea lui Dumnezeu, pentru că Puterea supremă nu se revelează decât în natură, de la firul de iarbă la imensitatea cosmogonică. Un fel de natură personalizată devine şi poemul solar, optimist, un fel de înflorire a conştiinţei umane, dar şi un rod al vieţii împlinite. Autorul îşi defineşte textele drept „cântece", ca poeţi de la începutul secolului al XX-lea, Octavian Goga, Şt. O. Iosif ori Aron Cotruş, care nu erau simbolişti şi nu făceau din muzicalitate o dominantă a lirismului.

Totuşi, umanitatea se integrează într-un „*Imens teritoriu al nefericirii*".

Principalul element de comparaţie pentru sentimentele poetului rămâne imensitatea cosmică, un fel de spaţiu de evadare din mediocritate, din nefericire şi „pesimism" – e chiar cuvântul autorului. Deşi există şi un spaţiu al bucuriei, al împlinirilor, care poate fi definit acum, la vârsta maturităţii care a început să alunece spre anii senectuţii. Însă poetul are acces şi la teritorialitatea iluziei, a himerei, a depărtării care se instalează în cuplu „precum un munte-alunecă în mare."

Poetul, în concepţia autorului, e un om responsabil – responsabil pentru victoriile şi înfrângerile întregii umanităţi. În acelaşi timp, este un militant pentru bunăvoinţă, înţelegere, respect şi cuviinţă şi un mediator pentru credinţă şi cuvântul lui Dumnezeu, din care se trage şi cuvântul poetic, cum ne spune în poemul „Alfabetul înţelegerii": „Stelele strălucitoare sunt ca nişte solii / Între noi şi Dumnezeu – / Fiindcă mulţi nefericiţi de pe pământ / Au nevoie de o audienţă divină. / Da: uneori, cu stelele strălucitoare / Îmi scriu, pe alfabetul cerului, gândurile; / E un fel de alfabet al luminii – / Mai mult sau mai puţin amăgitor. / Prin nuanţele acestor lumini / Îmi reglez sentimentele viitoare, / Chiar tonul invocărilor către Divinitate – / Dar puţini îmi pot desluşi / Alfabetul zborului spre infinit..." (p. 41).

Alte texte se integrează într-o ideală „carte de învăţături", pe care ar dori s-o elaboreze pentru liniştea şi seninătatea sufletului său: „Privighetorile nu au zile de lucru – / Nici zile de sărbătoare; / Ele se hrănesc în fiecare zi / Din bunătatea lui Dumnezeu / Şi din mulţimea seminţelor / Care nu rodesc la timp, / De aceea, propriu-zis, privighetorile / Nu muncesc, la fel ca oamenii / Şi nu ştiu ce înseamnă săptămâna de lucru; / Ele cântă de dimineaţa până seara, / Pentru că zilele cele mai frumoase / Sunt numai ale cântecelor – / Sărbătoare după sărbătoare: / O bucurie pe care oamenii / N-o vor gusta niciodată – / Iată de ce cântă atât de puţini oameni / Şi mult sub frumuseţea / Cântecelor de privighetori" (*Duminicile privighetorilor*, p. 56).

Aş spune că „motorul" poeziei se află în cunoscuta şi eterna „ceartă" dintre suflet şi trup, între aspiraţia spre puritate şi idealitate şi concretitudinea şi pauperitatea cotidianului existenţial.

Aparent, nimic din biografia concretă nu pătrunde în poezie, dar nu putem şti alchimia secretă care transfigurează până la esenţă evenimentele sufleteşti.

De la absolvirea Facultăţii de Filologie din Bucureşti şi până la ieşirea la pensie, domnul Ion C. Ştefan a fost dascăl de umanioare, i-a învăţat pe copii gramatica românească şi literatura scriitorilor români, de la şcoli simple de la ţară, până la sălile înalte de clasă de la Colegiul Naţional „Matei Basarab".

Autorul e convins că a trăit într-o epocă tristă, de neîmpliniri şi înfrângeri, încât nu-şi poate reprima o exclamaţie tragică: „O, Doamne, grele vremuri am apucat / Noi, poeţii contemporani, talentaţi şi romantici!" (*Cărţii unice*, p. 80). Dar important rămâne faptul că, în cele din urmă, a reuşit să-şi ocupe locul pe care-l merita.

Aureliu GOCI

CINE ESTE „REFORMATORUL ROMANULUI FRANCEZ” sau O MISTIFICARE LITERARĂ... IZBUTITĂ

Pro veritas

Detectivism literar? Şi de ce nu? El se impune când trebuie să reconstitui biografia unui autor uitat ori să dai de urma ultimului exemplar dintr-o carte mult preţuită cândva. Dar dacă nici scriitorul, nici opera care-i este atribuită nu... există? Aşa cum s-a vădit în cazul farsei pe care un grup de glumeţi i-a dres-o anul trecut „României literare”: un prozator român în subterana literară argentiniană, *semnat Radu Demetriade, la fel de inexistent ca autorul şi romanele despre care vorbeşte... în scris (nr. 16-17/2017). Care scris-scriitură, la cât de amatoristic sună, ar fi trebuit să-i pună în gardă pe cei de la cârma navei-amiral a gazetăriei literare româneşti. Dar nu i-a pus...*

Aducem şi noi sub ochii cititorului un caz de mistificare literară pe care nimeni nu şi-a bătut capul să-l dejoace timp de trei decenii şi jumătate. Până ne-a ieşit nouă în cale – pe nepusă masă, cum se întâmplă cel mai adesea. Dându-l în vileag, am încercat să oferim (şi) un model de cum s-ar cuveni abordate, încă de la „livrare”, asemenea trufandale... exotice. (**Th**. **R**.)

O colegă de la Biblioteca Academiei Române, care prospecta colecţia revistei „Orizont” pentru depistarea de informaţii menite să completeze una din bibliografiile aflate în lucru, mi-a semnalat un articol de mari dimensiuni – o pagină *full* format III: *Un celebru scriitor român*, *de expresie franceză*: ***Cezar Bengescu*** (***1819-1870***), apărut sub semnătura **Emil Georgescu**, în nr. 12 din 25 martie 1983 al cunoscutei şi îndeobşte preţuitei publicaţii timişorene. Materialul, care se pretinde a fi unul de restituire istorico-literară, apare însoţit de fotografia unui personaj cam prea vârstnic, pleşuv, cu mustaţă şi cu ochii mari, care poate fi oricine. Iar la o analiză atentă, deduci că lipsa ei de claritate nu se datorează exclusiv hârtiei pe care a fost imprimată. Pentru colega mea, ca şi pentru mine, numele „celebrului scriitor” suna completamente „neprihănit”, aşa că...

...ne-am pus pe căutări obstinate, într-un soi de emulaţie febrilă, încât nici nu mai ştiu, în momentul relatării de faţă, ordinea surselor investigate: *Bibliografia Românească Modernă* (*1831-1918*), fişierul BAR, apoi dicţionare, enciclopedii, istorii literare româneşti şi străine – franceze, îndeosebi – şi, desigur, internetul. Nu-i exclus să fi început cu acesta din urmă, tocmai fiindcă permite accesul rapid la cataloagele marilor biblioteci – Biblioteca Naţională a Franţei aflându-se, în ocurenţă, pe primul loc. De fiecare dată, rezultat... ZERO. Cu două excepţii-decepţii numite: *Dicţionarul scriitorilor români din Caraş-Severin* (Reşiţa, 1998), respectiv, *Cărăşeni de neuitat* (vol. II, Timişoara, 2009) care, din mândrie (prea) locală, preiau, aproape *tale quale*, acelaşi articol.

Al cărui autor, E. G., îi pregăteşte viitorului romancier o intrare cu fast pe scena lumii, livrând la greu date cronologice şi genealogice despre originile pretins cosmopolite ale familiei acestuia, din care nu lipsesc un străbunic austriac, Robert Kohn, şi nevasta lui, franţuzoaică din Toulouse, Maria Magdalena pre evanghelicul ei nume, fiică a guvernatorului militar din superba şi îndepărtata Guadeloupe (!), ca să ajungă, finalmente, la tatăl Cezar-ului, **Serafim Bengescu**, personaj real, pare-se, *egumen* în Ciclova-Montană şi „membru al lojii eteriste din Târgu Jiu, începând din 1818”, după cum aflăm dintr-un articol *on line* al monografistului oraviţean Ionel Bota. Dar, pentru că egumen înseamnă *stareţ* (staroste *monahal*, care va să zică), E. G. l-a preschimbat, hocus-pocus!, în... protopop. Ca să poată procrea omul în voie şi pe îndelete, Cezărică fiind al treilea fecior al său.

Iar lui i se împleteşte „ochi cu ochi” o biografie extraordinară (dar credibilă, atenţie!), de la naşterea „viforoasă”, pe 11 decembrie 1819, „într-o iarnă cumplită cum nu s-a mai întâlnit în Caraş”, până la moartea fulgerătoare (iulie 1870), în trenul Paris-Lyon. (Aşa naştere, aşa moarte.) Biografia, demnă de un *Bildungsroman*, continuă cu: studiile secundare în Oraviţa natală, mentor principal fiindu-i latinistul Friedrich Moritz, imposibil de identificat *ca atare*, studiile juridice absolvite la Oradea, în 1841, primul pas publicistic, girat de George Bariţ însuşi, în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură” (1842), tatonările privind alegerea unei cariere... actoriceşti, la Viena (deşi 'mnealui urmase Dreptul!), şi, în sfârşit, debarcarea la Paris, unde Aristide (citim ori nu citim *e*-ul final?) Bengescu, fratele tătâne-său, ţinea o spiţerie (vestită şi ea!), în cartierul Marais. Până să ajungem la Paris, „poposim” la Braşov, nerăbdători a consulta „Foaie pentru minte, inimă şi literatură”, în paginile căreia misteriosul Bengescu ar fi semnat sub pseudonimul Lotar (februarie-martie 1842). Nimic nu se adevereşte: nici pseudonimul, nici articolele „citate”.

Sunt consemnate apoi primele colaborări la reviste literare din capitala Franţei (dar cum să verifici aşa ceva?) şi debutul romanesc din 1844, cu: *Le fils ingrat*. Doar că, până la probe... livreşti, *Le fils ingrat* – denumire integrală: *La malédiction paternelle*: *le fils ingrat* – rămâne un tablou de pictorul, francez get-beget, Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), care poate fi admirat la Luvru.

E adus în discuţie şi un „ilustru profesor” de la Collège de France, Elias Pichon (1801-1868) – „un prieten al revoluţionarilor paşoptişti români” –, de existenţa căruia mai să te ruşinezi că n-ai avut habar până acum (ce Quinet!, ce Michelet!), aşa încât eşti gata-gata să-i mulţumeşti (în gând) lui E. G. pentru încă o contribuţie de lux la îmbogăţirea cunoştinţelor tale. În nădejdea confirmării, parcurgi spăşit pagina corespunzătoare alfabetic din vol. 25 (*cu tătili* fiind 31), din *La Grande Encyclopédie*, şi constaţi, cu spaima crescândă a ratării intelectuale, că iarăşi ai nimerit într-o

fundătură. Dar, pe măsură ce pare că se îngroaşă, bezna începe să se... disipeze. Citiţi mai departe.

Înainte ca existenţa lui Cezar Bengescu să continue cu participarea la revoluţia de la 1848, pe baricadele Parisului, ea mai înregistrează apariţia unui roman, şi el de răsunător succes la cititorul francez, aşa de văduvit de mari izbânzi în domeniu: *La Chartreuse de Rougon*, „operă de expresie naturalistă”, după cum ne asigură, testându-ne, parcă, E. G. Romanul cunoaşte mai multe ediţii, fiind tradus ulterior în rusă şi germană. Titlul are, însă, o rezonanţă cel puţin suspectă. Într-o primă accepţiune, *chartreuse* înseamnă mănăstire şi a căpătat prestigiu literar datorită capodoperei lui Stendhal: *La Chartreuse de Parme*. Dar mai înseamnă şi „căsuţă de ţară” şi, aici e-aici, un fel de... *lichior* (preparat de chiar călugării *cartuzani*). În romanul *Son Excellence Eugène Rougon*, din ciclul *Les Rougon-Macquart* al lui Emile Zola, există o scenă în care personajul feminin Clorinde e invitat să aleagă între două băuturi. Iar Zola ne spune, negru pe alb: „Elle accepta un petit verre *de chartreuse*”. Chartreuse... Rougon... şi iată-ne în posesia (vorba vine) ipoteticului roman al lui Bengescu. Nu ştiu cum se face, dar mi-l imaginez pe E. G. rânjind, de pe unde s-o fi aflând acum.

„Celebrul scriitor” se dovedeşte de o prolificitate balzaciană, scoţând pe piaţă o literatură extrem de diversă tematic: monografii de castele, o alta – urieşească (1005 p.!) – dedicată saloanelor literare din secolul al XVIII-lea, romane, piese de teatru („cu mare audienţă la public”-ul Comediei Franceze!) şi multe altele, în paralel cu activitatea avocăţească, vizitele în ţara de baştină (istoriceşte vorbind, Imperiul austriac), faptele caritabile etc. etc. În domeniul romanului, cel puţin, îi succede, cum spuneam, lui Balzac, şi îl anticipează pe Zola. După *Fléau et victoire* (1850), i se tipăreşte un altul, care exprimă acelaşi lucru în termeni aproape sinonimici: *La guerre et la gloire* (1855), urmat de *La Charette de l'Amour*, 1861 (a se vedea, pentru o posibilă analogie, poemul trubaduresc *Le chevalier à la charette* de Chrétien de Troyes), (*Le*) *Coup de grâce*, în 1865 (Joseph Kessel are un roman cu acest titlu, datat 1931), şi altele, pe care nu le mai menţionez, oprindu-mă, cu voia domniilor voastre, la ultimul de pe listă: *Je préfère les roses rouges*, apărut în anul morţii autorului – 1870. Şi cum izvorul inspiraţiei lui... E. G. părea să nu sece cu una-cu două (1), stăm şi ne întrebăm, retoric, desigur: de ce nu s-a străduit dumnealui să-i tricoteze „eroului” său şi o viaţă *personală*, contopind apoi totul într-o *saga* romanescă amplă şi autentică... ficţional?

Altminteri, inventivul condeier ne asigură că trei dintre romanele „Bengescului Cezar” au fost tălmăcite în română. Numele a doi dintre traducători sunt autentice, dar nici măcar unul din titlurile vehiculate nu figurează în bibliografiile acestora. Fiindcă, e-adevărat, când şi când, ca să nu bată la ochi, E. G. citează nume reale: aristocraţi francezi, generalul (Louis-Eugène) Cavaignac, Bălcescu, Alecsandri, Kogălniceanu, Horia Petra-Petrescu, titluri de periodice, case de editură notorii (cum ar fi Michel Lévy Frères, devenită Calmann-Lévy în 1875) şi alte asemenea auto-validări strecurate abil printre rânduri. Iar fragmentele de cronici din presa pariziană a timpului, în care Bengescu e proslăvit, *ni plus ni moins*!, ca *reformator al romanului francez*, caută să certifice şi faima lui, şi soliditatea „urzelii” lui E. G. Toate acestea, fără *nici o sursă* bibliografică sau iconografică veridică, la care un Toma Necredinciosul din sfera literelor să poată apela, pentru edificare, în orice moment.

Ca să-l „înfunde” pe Caragiale, Ionescu-Caion a născocit un autor maghiar: Keményi István. Ca să „împuşte” pentru a doua oară Premiul Goncourt, Romain Gary şi-a inventat un pseudonim: Émile Ajar. Iată două mostre de contrafacere literară, diferite ca tip, ce-i drept, una din spaţiul românesc, alta, din cel francez. Mistificarea confecţionată de E. G. este o „trufanda” specială şi *totală* (autor + biografie + operă + referinţe), de un iluzionism desăvârşit în ambivalenţa-i idiomatică, dat fiind că îmbină „savant” două areale literar-culturale: *Un celebru scriitor român, de expresie franceză*. Am avut şi din aceştia, cu adevărat celebri, de-a lungul timpului, implicit din familia Bengescu, pe care-i onorează mai toate enciclopediile române şi franceze. Acest **Cezar Bengescu** e, însă, o himeră. Până la proba contrară (sunt curios dincotro ar putea veni ea), îmi menţin afirmaţia. Nu-mi rămâne decât să-i ofer impenitentului E. G. şansa răscumpărării morale, exprimându-mi speranţa că va fi fost el însuşi dezamăgit că nimeni nu s-a prins, pe loc sau curând după, de felul în care şi-a râs de comoditatea intelectuală a cititorului român, mai ales de a celui cu veleităţi de „connaisseur”, de la redactorul de revistă *culturală* la ditamai profesorul universitar de literatură *franceză*. Ba mai mult: în Banat & Caraş-Severin, mistificarea a făcut şi face o carieră înfloritoare! (2)

După atâtea căutări (in)fructuoase, îmi dau seama că într-un singur loc n-am ajuns să pătrund: în *Cimitirul cărţilor uitate*, unde începe istoria halucinant-grotescă a unui roman la fel de fantasmagoric: *Umbra vântului* (Carlos Ruiz Záfon).

Vânare de vânt, cum s-ar zice...

Theodor ROGIN

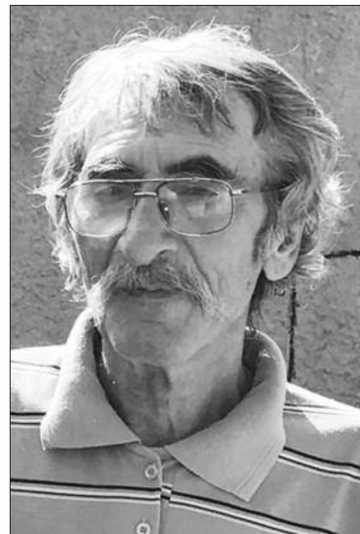
1. Între oct. 1986 şi oct. 1989, un supliment editat de revista timişoreană tipărea, la rubrica *Istorie şi mister*, serialul *Momente şi permanenţe româneşti în spaţiul parizian*, în care intrepidul Emil Georgescu, aflat în competiţie cu sine însuşi, se ambiţiona să producă nume, date şi fapte al căror caracter factice un ochi avizat (sau vigilent, cel puţin) l-ar fi sesizat încă de la prima lectură. Serialul a fost întrerupt de evenimentele din decembrie 1989.

2. În 2005, tot în paginile „Orizont”-ului (nr. 1/ ian., p. 29), publicistul Valeriu Ganea îi plângea de milă lui Emil Georgescu cum că ar fi „cel mai plagiat autor al secolului XX”, pe motiv că dicţionarele referitoare la zona Caraş-Severin (menţionate şi de mine, dar ca exemple negative de preluare neverificată a informaţiilor furnizate de acesta) s-au folosit de inestimabilele sale „contribuţii” fără să-l citeze (ceea ce nu-i adevărat). Culmea-culmilor: un plastograf ajunge să fie compătimit pentru că i-au fost „plagiate” contrafacerile!

Şi, în definitiv, *cine este* (*mai este*?, *a fost*?) *Emil Georgescu*?

P.S. Îi aduc mulţumiri colegei mele, **Svetlana Căzănaru**, care m-a secondat cu abnegaţie până la finalizarea migăloasei anchete de mai sus.

Felix Sima



Secvențe

Când trece, spre munte, un cal arămiu,
Pe calul acela, cândva, vreau să fiu,
El are, în frunte, un ochi cât o stea
Cu care tot cerul, când vrea, îl şi bea

Acela e calul istoriei vechi,
Tot fluierul lumii îi sună-n urechi,
El are, în frunte, un corn cu o stea,
Cu care tot cerul, când vrea, îl şi bea...

Aştept să-l revăd pe acel Basarab,
Din Argeş el vine, pe-un cal, cel mai dalb,
La noi, la Posada, se-opreşte din drum,
Din ţancul pădurii - scântei ies şi fum...

Şi flamuri de luptă atârnă-n copaci
Şi capul de lup rămas de la daci
Şi Negrul de Vodă opreşte în drum...
Desişul pădurii e tulbure... fum

Aştept să-l revăd ... în pădurea de aur
Pe Negru de Vodă ce poartă tezaur...
Din stâncă el iese, cu ceată prelungă,
Frunzişul pădurii îi zăngăne-n pungă

Ciobanii - arcaşii, plăieşii din iarbă:
Călare pe stâncă şi suduie-n barbă
Că-n viforul iernii cojoace îmbracă
În loc să rămâie ... la soba săracă,

La prunci şi la fete. Să fiarbă o ţuică
În ciobul de oală, la taică... la muică...
În gerul năprasnic, în zloata de-afară,
Ei stâncă aruncă şi paltini doboară,

Săgeţi înroşite... săgeţi otrăvite...
În coifuri înfipte... în piepturi oprite...

Cu neodihnă... şi cu putere...
În ţarina noastră... la Întemeiere...

***

dormi în neputinţă
Bade Simioane
ca un vreasc uscat în
soba cu olane

nu se rupe pragul
paşilor sub tine
nu se rupe foaia
slovelor de bine

dormi în neputinţă
Bade Simioane
gândurile tale
toate-s pe bastoane

şi se coace miezul
mărului creţesc
dacă eu şi astăzi
încă te iubesc

buchisind psaltirea
lustruind o strană
tu cu fruntea rece
cazi peste icoană

într-un secol lung şi
cu biserici rupte
ţâţele de mamă
zilnic au fost supte

trage-ţi pieptul alb şi
trage-ţi o lulea
lumea pleacă-n lună
nu plecăm cu ea

dormi în neputinţă
Bade Simioane
sus pe cer s-au copt şi
prunele arjane

oricât ai întinde
mâna către gură
nu găseşti sub iarbă
nicio-mbucătură

eu te port în suflet
te hrănesc cu mine
bade Simioane-n
noaptea care vine.

Cântecul vinovăției



O lacrimă se zdrobește de pământ.
Sunetul ei melodios străbate încăperea.
Uneori te sfâșie cu note ascuțite,
alteori îți dă pauză cu note grave.
Privesc vinovată milogii din centru,
care stau cu mâna-ntinsă primindu-și sfârșitul.
Iată, începe un nou cântec!
Mai dureros. Dar mai simplu.
Fără înalte, doar câteva pătrimi întrerupte
care formează refrene depresive.
Nu îți dau voie să pleci
oamenii cu mâinile pe piept
și priviri ezitante.
Oamenii gurilor posomorâte.
O lacrimă poate schimbă ceva.
Dacă vrea.
Dacă nu, trebuie să ajungă singură în barbă.

E greu să treci marea
fără barcă.
Şi mai greu să ajungi la tine
și să schimbi ceva înainte să cazi.
Unii se ridică și uită.
Alții stau și măsoară șansele
pentru ca omul de la muzică
să oprească la un singur semn
cântecul vinovăției din gând.

Sonia Ioana TĂNĂSESCU,
clasa a V-a

Fantoma din moară

Romanul **Doinei Ruşti**, **Fantoma din moară,** editat în 2017 de POLIROM, în colecţia Top 10, a fost lansat joi, 17 mai, la Biblioteca Judeţeană Argeş „Dinicu Golescu”.



„Scrisă pe mai multe planuri, cartea vorbeşte atât despre lumea de dinainte de 1944, cât şi de cea de după. Ea este istoria unei comunităţi umane şi a transformării unui om în monstru... Securitatea de atunci este şi ea prezentă în carte. Doina, îţi mulţumesc că ai putut scrie un asemenea roman!”, a spus , între altele, directorul bibliotecii, Octavian Mihail Sachelarie, care a prezentat, amplu, volumul.

La obiect şi aprins a vorbit despre romanul Doinei şi poeta Denisa Popescu. „Doina Ruşti este un scriitor *de atins*, aşa cum atingi moaştele. Cartea te scoate din tine fără să te scoată – toate simţurile tale participă la ceea ce se întâmplă în roman. *Fantoma din moară* este drama satului românesc din comunism, peste care vine o altă ideologie. Dar această nouă ideologie nu rodeşte. În mare, Doina Ruşti ştie să te prindă, să te cucerească. Ea vine şi cu o doză de ireal, care completează doza de real a romanului. Cartea ei stă alături de marile romane ale lumii contemporane”.

* * *

Autoare a romanelor *Zogru* (2006), *Lizoanca la 11 ani* (2009), *Manuscrisul fanariot* (2015), *Mâţa Vinerii* (2017), *Logodnica* (2017), Doina Ruşti este unul dintre puţinii scriitori români de succes care îşi vând romanele prin marile edituri, ca semn al calităţii prozelor, dar şi al unui spirit răzbătător, cu care a ştiut să îşi provoace destinul. Altfel, poţi să sfârşeşti cu talentul în braţe. *Fantoma din moară* a fost tradus în 14 limbi, iar despre romanele Doinei



au scris critici şi scriitori cunoscuţi, precum Dan C. Mihăilescu, Paul Cernat, Doris Mironescu, Bianca Burţa-Cernat.

Doina Ruşti este profesor universitar la Universitatea de Teatru şi Film Bucureşti. A mai scris un scenariu pentru un film prezentat la Cannes.

La toate acestea, aş adăuga şi calitatea de luptător pentru îmbunătăţirea relaţiei scriitorului român cu Uniunea din care face parte, sau pentru schimbările la vârf aşteptate, în contextul unei indiferenţe scriitoriceşti majoritare şi a unor coloane îndoite, care nu ştiu ce elogii să mai aducă pentru a intra în graţiile puterii sau ale fabricantului de liste de „scriitori de valoare”.

Virgil DIACONU

S-au întâmplat la Centrul Cultural Pitești

2 - 6 mai: Târgul de îmbrăcăminte şi încălţăminte TEXTIL EXPO.
Organizator: S.C. ALL EXPO & EVENTS SRL. Coordonator: director Adrian Tuiu.

4 mai: Clubul Cafeneaua literară.
Organizator: Centrul Cultural Pitești. Coordonator: poetul Virgil Diaconu, directorul revistei *Cafeneaua literară*.

7 mai: Lectură publică sub genericul „Printre baladele lui George Topîrceanu”, susţinută de medicul-poet Constantin Teodor Craifaleanu, dedicată împlinirii a 81 de ani de la moartea marelui poet, prozator și memorialist român.
Organizator: Centrul Cultural Pitești.

8 mai: Conferință sub genericul „Dincolo de iluzie. Întâlnire cu tine însuţi!”
Organizatori: Centrul Cultural Pitești și Asociația Geo-Filosofică de Studii Antropologice și Culturale. Coordonator: profesorul de geo-filosofie Cristian Petre.

9 mai: Spectacol de muzică folk şi pop dedicat Zilei Europei.
Organizator: Centrul Cultural Pitești. Locul desfășurării: Piața Primăriei Municipiului Pitești. Coordonator: cantautorul Tiberiu Hărăguş.

10 mai: Spectacol muzical-literar-artistic, sub genericul „Florar Muzical”, susţinut de Trupa de Teatru *Robertto*.
Organizator: Centrul Cultural Pitești. Locul desfășurării: Piața Primăriei Municipiului Pitești.

11 – 13 mai: Prelegeri sub genericul „Întâlnire cu spiritualitatea tibetană”. Invitat: călugărul tibetan Geshe Dondrup Tsering.
Organizatori: Centrul Cultural Pitești și Fundația pentru Păstrarea Tradiției Mahayana. Coordonator: promotorul cultural Alexandra Grigorescu.

12 – 30 mai: Manifestări culturale dedicate Zilelor Municipiului Pitești.

31 mai: Simpozionul cu tema „Migrația, opțiune de dezvoltare a economiei locale”.
Organizatori: Centrul Cultural Pitești, Asociația Solidaritatea Umană *Nova* Pitești. Parteneri: Inspectoratul Școlar Județean Argeș, Agenția Județeană de Ocupare a Forței de Muncă Argeș, Direcția Generală de Asistență Socială și Protecția Copilului Argeș, Universitatea Pitești, Universitatea Constantin Brâncoveanu, Serviciul Imigrări Argeş. Coordonatori: Carmen Elena Salub și președintele fondator ASUN Pitești, col. (r) Niculae Jianu.
Prezentarea cărții și a filmului cu titlul „Libertatea de la iluzie la realitate”, de pastorul Constantin Aninoiu.
Organizator: Centrul Cultural Pitești. Coordonator: poeta Simona Vasilescu.

APARIŢII EDITORIALE: Revista lunară de literatură CAFENEAUA LITERARĂ nr. 5/2018, revista lunară de cultură *ARGEȘ* (nr. 5/2018), revista trimestrială RESTITUIRI PITEȘTI nr. 2/2018, Publicația INFORMAȚIA PITEŞTENILOR.

Cafeneaua literară

Revistă lunară editată de
Centrul Cultural Piteşti
sub egida
Consiliului Local Piteşti şi a
Primăriei municipiului Piteşti

Fondată în ianuarie 2003

REDACŢIA

Director: Virgil DIACONU
Redactor-şef: Marian BARBU
Redactori:
Gheorghe FRANGULEA
Ion PANTILIE
Denisa POPESCU
Liliana RUS
Florian STANCIU
Corespondenţi:
Elisabeta BOŢAN (Spania)

Culegere:
Ioana NACIU

Corectură:
Lucian PÂRVULESCU

Tehnoredactare:
Simona FUSARU

Prezentare artistică:
Virgil DIACONU

ADRESA REDACŢIEI:

Centrul Cultural Piteşti,
Cafeneaua literară,
strada Craiovei nr. 2, bl. G 1,
sc. C, et. I, Casa Cărţii, 110013,
Piteşti
Tel./fax: 0248/216348

http://www.centrul-cultural-pitesti.ro

Cont: 50104122256,
Trezoreria Piteşti
ISSN: 1583-5847

Responsabilitatea asupra conţinutului textelor revine autorilor, conform legii. Autorii pot avea şi alte opinii decât ale redacţiei.

Manuscrisele primite la redacţie nu se înapoiază.

Tiparul executat la
S.C. Tiparg S.A.,
tel.: 0248/221.348,
e-mail: office@tiparg.ro.

Revista nu publică decât texte originale, deci care nu au mai apărut în alte publicaţii.

O expoziție de artă prezentată de poete…
Sau Despre critica ficțională și critica de concept

Am asistat de curând la vernisajul unei expoziții de artă a sculptorului **Bogdan Hojbotă** și a pictorului **Ion Pantilie**. Evenimentul a avut loc la Galeria de artă *Metopa*, Pitești, marți, 8 mai a.c.

Atât Bogdan Hojbotă, cât și Ion Pantilie, expun lucrări noi și originale, care, deși atât de diferite, stau bine în același spațiu expozițional, consonează.

Vernisarea expozițiilor la care am participat în ultimii 35 de ani, vai!, ce de vreme!, a fost făcută fie de critici de artă, fie de pictori. De astă dată însă, despre lucrările expuse au vorbit două poete alese de pictorul expozant.

Una dintre observațiile făcute în final de către una dintre vorbitoare – „aceasta este cea mai frumoasă expoziție de până acum" –, ar fi fost să fie urmată de o lămurire destul de importantă: pentru ce anume este această expoziție „cea mai frumoasă"? Sau pentru ce este această expoziție, pur și simplu, *frumoasă*? Ce elemente determină, așadar, ca un set de lucrări abstracte sau din vecinătatea abstractului să fie frumoase, *artistice*, iar expoziția pe care ele o compun să fie o expoziție performantă artistic?

O altă poetă a opinat că ea apreciază pictura lui Pantilie *pentru poezia pe care o exprimă*. Aceasta trebuie să fie însă o metaforă, pentru că atât pictura, cât și poezia, au spiritualitatea lor distinctă și inconfundabilă, iar una dintre arte nu poate garanta calitatea celeilalte arte. Adică nici pictura nu poate fi justificată calitativ prin mijloacele poeziei, nici calitatea poeziei nu poate fi susținută prin mijloacele picturii și argumentele care îi sunt specifice, de vreme ce fiecare artă are propriile mijloace de expresie, inconfundabile, are propriile trăsături specifice.



Sculptură de Bogdan HOJBOTĂ

xxx

Îmi imaginez că un discurs critic interesant ar fi fost acela care ar fi încercat să lămurească *pentru ce anume* lucrările în cauză sunt lucrări *artistice*... Ce mă determină pe mine, criticul „autorizat" sau neautorizat, nu are importanță, sau pe mine, privitorul competent, să afirm că lucrările pe care le am în față, picturi sau sculpturi, sunt lucrări de *artă*? Ce anume mă determină să le consider lucrări de artă, adică *picturi* sau *sculpturi*?

Ambii artiști care expun la *Metopa* construiesc *forme* sau *ne-forme* care nu există în realitate, ci sunt născocite. Artele celor doi nu mizează, așadar, nici pe realitate, nici pe transfigurarea realității, nici pe aluzia la realitate, nici pe sugerarea ei. Artele lor sunt forme-neforme *alături* de realitate, iar fiind astfel ele nu pot fi judecate decât în sine.

Dar firește că aceste forme-neforme, aceste opere pe care le judec în sine, sunt în general fie artistice, fie neartistice. Iar întrebarea pe care ar fi să și-o pună criticul, orice critic și orice privitor care nu vrea să rămână în afara obiectului judecăților sale, ar fi aceasta: care sunt elementele care determină unele forme-neforme să fie artistice? Ce mă determină pe mine, privitorul competent artistic, să consider aceste obiecte *opere de artă*? Iată, îmi spun, întrebarea fundamentală a criticii, pe care ar trebui să ne-o punem în fața oricăror opere, deci a operelor oricărei arte sau a oricărui gen – pictura, sculptura, poezia, proza, drama etc.

Poate că menirea criticii de artă este aceea de *a revela conceptul*, artistic sau neartistic, al operelor pe care le cercetează. Critica mea ar fi să fie, așadar, o *critică de concept*; și, nu mai puțin, *o critică evaluatoare*, iar principiile în temeiul cărora evaluez aceste opere sau conceptul lor ar trebui să fie de factură *estetică*, pentru a nu bătea câmpii și a evalua deformat; pentru a nu dezvolta o critică ficțională impresionabilă, în loc de o critică estetică obiectivată, deci care ține cont de principiile estetice generale ale operelor, principii pe care ar fi să le caut în operele tocmai evaluate. Dar firește că noi preferăm de cele mai multe ori o critică ficțională care sună bine.

Pentru a afla care sunt elementele care determină unele opere să fie artistice, ar trebui să îi întrebăm însă chiar pe autorii operelor, care ar fi să știe mai bine ce fac. De la ei chiar există probabilitatea să primim un răspuns adecvat, pertinent.

V. DIACONU